

Akademie múzických umění v Praze

Hudební a taneční fakulta

Taneční umění

Taneční věda

DISERTAČNÍ PRÁCE

Eduard Borovanský

Petra Žikovská

Vedoucí práce: prof. Mgr. Helena Kazárová, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, červen 2023

The Academy of Performing Arts in Prague

Music and dance fakulty

Dance art

Dance theory

DOCTORAL DISSERTATION

Eduard Borovanský

Petra Žikovská

Dissertation supervisor: prof. Mgr. Helena Kazárová, Ph.D.

Academic title: Ph.D.

Prague, June 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

Eduard Borovanský

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

Petra Žikovská

Poděkování

Ráda bych touto cestou poděkovala vedoucí práce paní prof. Mgr. Heleně Kazárové, Ph.D., za její podporu a cenné, erudované rady v průběhu studia pramenů, jakož i psaní práce. Cení si její laskavé podpory a vedení, které mě směřovalo k dokončení práce, jež by bez její podpory nevznikla.

Velký dík patří i všem archivářům a knihovníkům, kteří mi byli nápomocni a často neváhali jít nad rámec svých povinností, aby mi pomohli s mým výzkumem.

Dále bych chtěla poděkovat mojí rodině, jejíž trpělivost jsem po leta opakovaně pokoušela. Bez zázemí, které mi všichni moji blízcí poskytují bych nikdy nedosáhla svých snů, ke kterým sepsání této práce patří. Moc vám všem děkuji za lásku a velkorysost, kterou mi dáváte.

Děkuji také svým kolegům a přátelům, které už více než pět zásobuji nevyžádanými informacemi o Eduardu Borovanském.

Tuto práci věnuji profesorce Boženě Brodské, mým babičkám, mamince a všem ostatním výjimečným ženám.

Abstrakt

Práce se zabývá životem a tvorbou tanečníka a choreografa Eduarda Borovanského. Tento rodák z Přerova významným způsobem ovlivnil vývoj baletního umění v Austrálii. Ve své práci se nejprve snažím zanalyzovat jeho zkušenosti, které získal v rámci svého působení v souborech Národního divadla v Praze, souboru Anny Pavlovové a následně v souboru Ballets Russes de Monte Carlo. Jeho emigrací do Austrálie pak začíná samostatná kapitola jeho života, což reflektuji i v členění práce a zařazuji dvě kapitoly, které analyzují socioekonomickou situaci tehdejší Austrálie, jakož i poměry v oblasti baletu. V dalších kapitolách poté popisují vznik souboru Eduarda Borovanského od jeho pionýrských počátků až po dobu rozkvětu v padesátých letech. V závěrečných pasážích práce pak předkládám vlastní hodnocení přínosu Eduarda Borovanského pro vývoj baletu v Austrálii. Syntéza je rozdělena do tří samostatných kapitol, kde se hodnotím přínos Eduarda Borovanského jako tanečníka, choreografa a ředitele baletního souboru.

Abstract

The thesis deals with the life and creative work of a dancer and choreographer Eduard Borovanský. He was born in Přerov, but crucially influenced development of the ballet art in Australia. In the first part of my work, I am trying to evaluate the experiences, which he acquired during his participation in the ballet companies of the National theatre in Prague, Anna Pavlova ballet company and then in the Ballets Russes de Monte Carlo. His emigration to Australia started completely new episode of his life, which I do reflect also in the articulation of the work and I include two chapters dealing with the Australian socio-economic situation and conditions on the field of ballet. In the subsequent chapters I describe the formation of the Eduard Borovanský ballet company from its pioneer era up to its florescence in the fifties. In the conclusive parts I submit my own evaluation of the Eduard Borovanský contribution to the development of the ballet art in Australia. Synthesis is divided into three parts evaluating Eduard Borovanský contribution from the dancer, choreographer and the director of ballet company perspectives.

Obsah

Předmluva	8
1. Úvod	9
1.1 Cíle práce	9
1.2 Metody zpracování.....	10
1.3 Práce se jmény a názvy	10
1.4 Dosavadní stav zpracování zkoumané problematiky, rozbor pramenů a literatury	12
1.5 Členění práce.....	16
2. Dětství a dospívání	17
3. Tanečníkem v Národním divadle v Praze	21
3.1 Národní divadlo ve 20. letech 20. století	21
3.2 Eduard Borovanský v Národním divadle	22
3.3 Na volné noze.....	25
4. V souboru Anny Pavlovové.....	30
4.1 Eduard Borovanský poprvé v Austrálii	35
4.2 Xenia.....	41
4.3 Anna Pavlovová v Praze.....	42
5. V souboru Ballets Russes de Monte Carlo.....	46
5.1 Mezi Annou Pavlovou a Ballets Russes de Monte Carlo	46
5.2 Eduard Borovanský v souboru Ballets Russes de Monte Carlo.....	47
5.3. Reflexe Borovanského vystoupení s Ballets Russes de Monte Carlo v dobovém tisku	60
5.3.1. USA	60
5.3.2 Veká Británie	61
5.3.3 Francie.....	64
6. Eduard Borovanský v Austrálii.....	66
6.1 Australská společnost v době příjezdu Eduarda Borovanského	66
6.2. Tanec v Austrálii ve 30. letech 20. století.....	72
7. Pionýrská doba souboru Eduarda Borovanského	81
8. Profesionální soubor Eduarda Borovanského	94
8.1 Poválečná Austrálie	98
9. Zlatá éra souboru Eduarda Borovanského	108
9.1 Taneční kritika v Austrálii ve 30. letech 20. století.....	126
9.2 Reflexe vystoupení souboru Eduarda Borovanského v dobovém tisku.....	127
10. Vznik Australského národního baletu	133
10.1 Památka na Eduarda Borovanského	138
11. Přínos Eduarda Borovanského pro baletní umění	140

11.1. Eduard Borovanský jako tanečník	140
11.2 Eduard Borovanský jako choreograf	143
11.3 Přínos Eduarda Borovanského pro australský balet	148
12. Závěr	154
Seznam použitých zdrojů	158

Seznam příloh

- Příloha 1 – Přehled sezón
- Příloha 2 – Obrazová příloha

Předmluva

S Eduardem Borovanským, významnou osobností australské baletní historie, jsem se poprvé seznámila na hodinách dějin tance v rámci magisterského studia oboru Taneční věda na pražské HAMU, který tehdy vyučovala nezapomenutelná prof. Božena Brodská (1922-2019). Na svých přednáškách zmínila i Eduarda Borovanského a svým neopakovatelným a neodolatelým způsobem mi toto téma přidělila, s dovětkem, že přeci umím tu angličtinu a že bych si toto téma tedy mohla vzít za své. Už tehdy mě téma velmi zaujalo, ale při zpracování diplomové práce zvítězily praktické zájmy, které jsem nakonec upřednostnila a k obhajobě předložila diplomovou práci zabývající se autorskoprávní ochranou choreografických děl. Pak běžel čas a já v sobě nosila neodbytný pocit dluhu nejen vůči paní profesorce Boženě Brodské, ale vůči celé škole, která mi velkoryse poskytla unikátní vzdělání v úzce profilovaném oboru vědy, který jsem nakonec v praxi nevykonávala a oblast nadále nerozvíjela. Při své soukromé cestě do Austrálie jsem se pak trochu náhodou potkala s autoportrétem Eduarda Borovanského, zavěšeným ve foyer divadla Her Majesty Theatre v Melbourne, a myšlenka na zpracování života tohoto českého rodáka se stala opět přítomnou. V rámci této cesty jsem také zašla do knihovny a zjistila, že knihovní systém a digitalizace archiválií je v Austrálii v porovnání s Českem o dost napřed, a po velmi předběžném průzkumu jsem odjela se závěrem, že materiálů pro eventuální zpracování tématu je více než dost. Po návratu do Prahy jsem myšlenku zpracování tématu Eduarda Borovanského formalizovala do přihlášky doktorandského studia oboru Taneční věda na HAMU, kdy jsem nejdříve svůj záměr prodiskutovala s profesorkou Helenou Kazárovou, která souhlasila s vedením mé disertační práce. Tak tedy začala cesta, jejíž výsledek předkládám.

Zásadním předělem v mé badatelské práci pak byl pobyt v Austrálii, kdy jsem měla možnost pátrat v archivech, setkat se s bývalými tanečnicí souboru Eduarda Borovanského a diskutovat s tanečnicími teoretiky. Překvapilo mě, jak moc je téma osobnosti Eduarda Borovanského v Austrálii živé a že jeho dílo, a zejména pak jeho význam pro vznik Australského národního baletu vyvolává dodnes vášnivé debaty mezi australskou taneční veřejností.

1. Úvod

Předmětem této práce je život a dílo Eduarda Borovanského, rodáka z Přerova, který se významným způsobem podílel na vzniku Australského národního baletu. Eduard Borovanský se narodil v roce 1902 v Přerově jako Eduard Skřeček (dále ho ve své práci uvádím pod jménem Eduard Borovanský). Poměrně chudá rodina podporovala syna v jeho zájmu o sport a divadlo, kterému se amatérsky věnoval od mládí. První divadelní angažmá dostal v divadle v Olomouci, kam nastoupil původně jako zpěvák. Z Olomouce pak v roce 1923 přestoupil do pražského Národního divadla, kde byl žákem Jelizavety Nikolské a Remislava Remislavského. V roce 1926 byl přijat do souboru Anny Pavlovové, se kterou absolvoval několik zahraničních turné, mezi jinými také do Austrálie. Po její smrti se stal členem souboru Ballets Russes de Monte Carlo, kde dostává možnost spolupracovat s nejnadanějšími choreografy své doby. Na začátku druhé světové války se Eduard Borovanský rozhodl pro emigraci do Austrálie, kde soubor pobýval na jednom ze svých zahraničních turné. Ve velmi skromných podmínkách založili nejdříve taneční školu a následně i soubor. Za zlomový okamžik je možné považovat navázání spolupráce s produkční společností J. C. Williamson, která začala tanečnickům vyplácet mzdu, nikoliv ještě celoročně, ale po dobu zkoušek a představení, což umožnilo Eduardu Borovanskému souvislou práci se souborem. Úroveň souboru se postupně zlepšovala a za potvrzení jeho kvalit je možné považovat jeho spolupráci s hostujícími choreografy Davidem Lichinem a Johnem Crankem, stejně jako například hostování Margot Fonteyn. Eduard Borovanský zemřel předčasně během turné souboru v Sydney v roce 1959. Za svého života se snažil docílit vzniku Australského národního baletu, jenž by dostával příspěvky od státu, což se mu i přes opakované apely nepodařilo. Po jeho smrti se však jeho baletní soubor stal de facto základem pro vznik Australského národního baletu pod vedení Peggy van Praaghové. Dílo a význam Eduarda Borovanského pro australský balet přitom nebylo doceněno a v jeho rodné zemi se na něj téměř zapomnělo. Právě určité zapomnění a nedocnění tohoto významného muže byly důvodem pro zpracování jeho odkazu formou disertační práce.

1.1 Cíle práce

Hlavním cíle práce je na základě studia domácích i zahraničních archivních pramenů, odborné literatury a informací získaných rozhovory s žijícími pamětníky analyzovat význam Eduarda Borovanského pro vývoj australského baletního umění v širších souvislostech. Práce má zodpovědět mimo jiné následující otázky. Nakolik byl přínos Eduarda Borovanského zásadní pro rozvoj baletního umění v Austrálii? Nakolik byl přínos Eduarda Borovanského zásadní pro vznik stálého Australského národního baletu? Jaký byl význam Eduarda Borovanského pro

zvýšení povědomí veřejnosti o baletním umění? Jaký byl jeho přínos jako choreografa a tanečníka?

1.2 Metody zpracování

Při zpracovávání předkládané práce jsem vycházela především ze studia domácích a zahraničních archivních pramenů, odborné literatury, dostupných elektronických zdrojů a rozhovorů s dosud žijícími pamětníky, bývalými členy souboru Eduarda Borovanského. Vzhledem k potřebě představit širší souvislosti pojednávané problematiky jsem využívala chronologický přístup a deskriptivní metodu. Při samotném studiu archiválií jsem pak využívala metodu analýzy a syntézy dat. Při setkání s pamětníky to byla metoda vědeckého rozhovoru. Pro historiografické účely mé práce však bylo účelnější rozptýlit tyto rozhovory do různých kapitol a i vzhledem k věku respondentů z nich často využívám pouze fragmenty.

1.3 Práce se jmény a názvy

Rodné jméno Eduarda Borovanského je Eduard Skřeček, ze kterého písmeno „ř“ tvoří pro cizince nevyslovitelný jazykolam. Proto si Eduard vybral pseudonym Borovanský, který prokazatelně používal od roku 1926,¹ kdy tančil s Jelizavetou Nikolskou. Není tedy pravdou, že by mu pseudonym vybrala sama Anna Pavlovová, jak se mylně uvádí. V jejím souboru pouze ve jméně používal „w“, tedy Borowansky. Ve své práci v rámci jednotnosti a přehlednosti používám jméno Eduard Borovanský.

Na tomto místě bych také ráda vysvětlila, jakým způsobem pracuji s vlastními jmény tanečníků, kteří pocházejí v naprosté většině ze zahraničí. Po delší úvaze jsem se rozhodla uvádět jména ruských tanečníků v podobě, jak se umělci stali známými v Evropě, tedy ve formě francouzské. Např. tanečníka a choreografa Michaila Michailoviče Fokina uvádím ve své práci pod francouzskou podobou jeho jména Michael Fokine. Obdobně David Lichine (původní jméno David Lichtenstein) nebo George Balanchine (původně Georgij Balanchivadze). Sergej Pavlovič Djaghilev je většinou uváděn jako Diaghilev nebo D'aghilev. V Česku bývá hojně používán tvar Ďagilev, kterého používá například Emanuel Siblík² i další literatura, a tak jsem u tohoto významného choreografa zachovala již v tuzemsku vžitou formu jeho příjmení, tedy Ďagilev. Ženská jména uvádím v přechýleném tvaru, jak je většinou v české literatuře zvykem, např. australská tanečnice Peggy Sager je uváděna jako Peggy

1 [ZH] Balet Jelizavety Nikolské: „Jarní lásky“, *Československá republika*, 3. 5. 1926, s. 3.

2 SIBLÍK, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás*. Praha: Nakladatelství Václav Petr, 1937, s. 165.

Sagerová, ruská ženská příjmení uvádím opět ve tvaru přechýleném, tedy například Anna Pavlovová ap.

Poměrně komplikovanou otázku ovšem tvoří názvosloví souboru Ballets Russes de Monte Carlo, kdy soubor používal v různých obdobích své činnosti postupně různé, často velmi podobné názvy. Soubor vznikl v roce 1932 pod vedením Reného Bluma a Vasila de Basila, který si nechal říkat col. W. de Basil (vlatním jménem Vassily Grigorievitch Voskresensky). Skupina se v roce 1936 po hádce spoluzakladatelů rozpadla, přičemž Blumův soubor se přejmenoval na Les Ballets de Monte Carlo a od března 1938 používal název Le Ballet Russe de Monte Carlo (tedy nikoliv Ballets Russes, ale jednotné číslo Ballet Russe). De Basilův soubor užívá obecně označení Les Ballets Russes du col. W. de Basil, avšak de Basil neváhal označení souboru změnit jen pro určité zahraniční turné, kdy soubor i rozštěpil na dvě skupiny, jako například v roce 1933, kdy část souboru odjela do USA pod názvem Monte Carlo Ballet Russe.³ Pro přehlednost se tedy ve své práci snažím uvádět název souboru vždy v takovém tvaru, v jakém byl používán v popisovaných letech, popřípadě používám souhrnné označení typu „nástupnické soubory Les Ballets Russes de Monte Carlo“.

Co se názvu australského souboru Eduarda Borovanského týká, je pravdou, že i tento měnil svůj název, a sice zpočátku zněl „Borovansky Australian Ballet Company“, později označení „Australian“ vymizelo a soubor býval označován jen „Borovansky Ballet Company“. Sezónu 1945/46 absolvoval soubor pod názvem „The Borovansky Australian Ballet of 40“ v roce 1950 vystupoval soubor po označení „Jubilee Borovansky Ballet“. V dalších sezónách bývá opět označován jako „Borovansky Ballet“. V textu v rámci sjednocení užívám české označení „soubor Eduarda Borovanského“.

Domovské divadlo souboru Eduarda Borovanského v Melbourne neslo jméno britského panovníka a do roku 1952 se jmenovalo „His Majesty Theatre“ a od korunovace královny Alžběty 6. února 1952 neslo název „Her Majesty Theatre“. Ve své práci používám původní anglické názvy divadel v takové podobě, v níž se užívaly v době popisovaných událostí.

Názvy choreografií uvádím v textu práce ve tvaru, v jakém byly uváděny na veřejnosti v popisované zemi, tedy například balet Spící krasavice uvádím pod označením Sleeping Beauty, francouzské názvy baletů jako například L'Amour Ridicule ponechávám v původní jazykové verzi. Výjimku tvoří balety Labutí jezero, Louskáček, Šeherezáda a Marná opatrnost, jejichž názvy jsou v češtině vžitě a dostatečně známé, a proto uvádím jejich českou podobu i v situacích, kdy je uváděl v Austrálii soubor Eduarda Borovanského.

³ LE MOAL, Philippe. *Dictionnaire de la Danse*. Paris: Larousse, heslo Les Ballets Russes; L'Heritage.

Při čerpání z anglických pramenů a při jejich doslovné citaci jsem texty sama překládala, cituji tedy vlastní překlady a v poznámce pod čarou uvádím původní, anglický text.

1.4 Dosavadní stav zpracování zkoumané problematiky, rozbor pramenů a literatury

O Eduardu Borovanském a jeho díle zatím neexistuje žádná monografie, jež by se zakládala na vědeckých metodách a sumarizovala by celý jeho život a dílo. Při svém bádání jsem využívala některé níže zmíněné sekundární prameny, které se Eduardem Borovanským zabývají buď okrajově, nebo spíše beletristicky.

Život Eduarda Borovanského byl výše popsaným způsobem zpracován Frankem Salterem v knize *Borovansky, the man who made Australian Ballet*,⁴ která vyšla v roce 1980. Frank Salter tančil od roku 1955 v souboru Eduarda Borovanského a později se ve své kariéře věnoval spíše technickým aspektům divadelních představení. Jeho kniha popisuje jednak vlastní zážitky v rámci souboru, většinou však vychází z orálně tradovaných vzpomínek Eduarda Borovanského, které však nebyly spolehlivé, občas lze usuzovat i na jejich záměrné překrucování, a to zejména z období tanečních začátků Eduarda Borovanského v Národním divadle a v souboru Anny Pavlovové. Jakkoliv je k této publikaci potřeba přistupovat kriticky, i tak ji lze považovat za cenný dobový pramen.

Další publikací je kniha od Normana Macgeorga s názvem *Borovansky Ballet in Australia and New Zealand*,⁵ jež pokrývá pouze krátké časové období, a sice od počátků souboru do roku 1946. Publikace obsahuje pouze pár stran textu, zbytek tvoří fotografie souboru a obsahy jednotlivých uváděných baletů. Význam této publikace spočívá především v její autenticitě. Poprvé byla vydána v roce 1946 a jako takovou ji lze považovat za svědectví současníků Eduarda Borovanského, bez zkreslení, které často bývá dáno časovým odstupem od popisované osoby nebo události. Publikace též obsahuje přetisk ručně psaného úvodu od Eduarda Borovanského, což je cenná reflexe počátků souboru v podání strůjce tehdejšího dění.

Nejzásadnějším dílem zabývajícím se Eduardem Borovanským a jeho přínosem pro australský balet je disertační práce Marie Ady Couper s názvem *Remembering Edouard Borovansky and his company, 1939–1959*,⁶ která byla předložena k obhajobě na School of Culture and Education, University of Melbourne, v roce 2018. Tuto práci jsem prostudovala, avšak z mého pohledu jí chybí širší kontext osobnosti Eduarda Borovanského, neboť se soustředila pouze na jeho působení v Austrálii. Zcela opomíjí jeho předchozí taneční

4 SALTER, Frank. *Borovansky, the man who made Australian ballet*. Sydney: Wildcat Press, 1980.

5 MACGEORGE Norman. *Borovansky Ballet in Australia and New Zealand*. Melbourne: Arbuttle Waddell, 1947.

6 COUPER, Marie Ada. *Remembering Edouard Borovansky and his company, 1939–1959*. Disertační práce (2018). The University of Melbourne. Dostupné zde: <https://rest.neptune-prod.its.unimelb.edu.au/server/api/core/bitstreams/17199346-147b-527f-86fe-9af0f26e240c/content>.

zkušenosti, které pro něj byly formativní a které se následně odrážely v jeho australské tvorbě. Nenalezneme zde ani širší socio-ekonomický pohled na tehdejší australskou společnost, ani úvod do vývoje australského baletního umění té doby. Autorka práce se snažila vycházet ze studia primárních pramenů a určitá nepřehlednost její práce je vyvážena komplexností a důkladností rešerší. Pro úplnost je potřeba dodat, že pisatelka sama zažila Eduarda Borovanského v divadle, ačkoliv u něj osobně netančila, a že svou disertační práci obhájila ve věku osmdesáti let.

Osobnost Eduarda Borovanského byla také částečně zpracována v knize s názvem *From Gaolbird to Lyrebird*⁷ od tanečníka Barryho Kitchera z roku 2001, kde mimo jiné vypráví o zážitcích v souboru Eduarda Borovanského a popisuje především to, co se dělo za scénou, spíše než na jevišti. Čtivým způsobem je zde zachycen každodenní život tanečníků, jejich vztahy, starosti i finanční poměry. Jakkoliv je v knize spousta zábavných historek a působí místy až bulvárně, je tento zdroj cenným doplňkem faktů získaných studiem ostatních pramenů.

Pro část práce zabývající se australským působením Eduarda Borovanského jsem analyzovala archiválie z několika pozůstalostí. Nejzásadnější byly Geoffrey Ingram Papers⁸ uložené v Australské národní knihovně. Geoffrey Ingram (1924–2003) studoval balet u manželky Eduarda Borovanského Xenie, několik let tančil v jeho souboru a později se stal prvním manažerem Australského národního baletu. Po smrti Xenie Borovanské zdědil její písemnou pozůstalost, která obsahovala i materiály jejího manžela. Konkrétně obsahovala sbírka Geoffreyho Ingrama velké množství korespondence Eduarda Borovanského (obsáhlá, několikaletá korespondence s Davidem Lichinem, korespondence s Margot Fonteynovou nebo také dopis adresovaný sestře Stáně), smlouvy a korespondenci s J. C. Williamsonem a deníky z cest do Evropy. Dále jsem při bádání využívala pozůstalost tanečníků Harcourta Algeranova (1903-1967) (Papers of Algeranof⁹), Laurel Martynové (1916-2013) (Papers of Laurel Martyn¹⁰) a Judy Bartramové (1928-2011) (Papers of Judy Bartram¹¹), uložené taktéž v archivech National Library of Australia. Validním zdrojem informací byly i sbírky výstřížkových deníků dobových fanynek baletu, které se v poměrně velkém množství dochovaly v knihovně Performing Arts Collection v Arts Centre v Melbourne. Zde si obdivovatelky baletu Eduarda Borovanského vystříhovaly a nalepovaly do deníků recenze, programy, fotografie a jiné dostupné informace o sólistech baletu, ale i o souboru jako celku. Velmi důležitým studijním místem byl i archiv divadla Her Majesty Theatre v Melbourne, které bylo domovským divadlem souboru Eduarda Borovanského. Zde se mi podařilo dohledat

7 KITCHER, Berry. *From Gaolbird to Lyrebird. A life in Australian Ballet*. Mount Eliza: Brysha Wilson Press, 2011.

⁸ INGRAM Geoffrey, *Ingram Geoffrey collection*. National Library of Australia, Canberra, reference no: MS 7336.

⁹ Algeranof Hearcourt, *Papers of Hearcourt Algeranof*, MLMSS 6451.

¹⁰ Laurel Martyn, *Papers of Laurel Marty*, MLMSS 6423.

¹¹ Bartram, Judy, *Papers concerning the Borovansky ballet company, 1939-1995*, MLMSS 6483, I (2).

původní programy, smlouvy s reklamními partnery a také některé kuriózní materiály, jako byla například obrazová reklama na cigarety s fotografií Margot Fonteynové.

Podařilo se mi také osobně hovořit s některými pamětníky souboru Eduarda Borovanského, jmenovitě s tanečnicí Barrym Kitcherem (1930-2019) a Audrey Nichollsovou (1934). Obě tato setkání považuji za unikátní možnost načerpat informace o souboru Eduarda Borovanského od jeho tanečnicků, a jakkoliv bylo třeba vzhledem k jejich věku přistupovat k některým informacím kriticky, považuji tato setkání za zásadní zdroj pro sepsání této práce. Dále se mi podařilo setkat se s archivářkou His Majesty Theatre v Melbourne, Adou Marií Couperovou, autorkou výše zmíněné doktorandské práce či s tanečním teoretikem Lee Christophem, který mě zásobil velkým množstvím literatury vztahující se k dějinám baletu v Austrálii. Pro posouzení významu díla Eduarda Borovanského pro rozvoj australského baletu byla konzultace s tanečním teoretikem, který znal dokonale místní souvislosti a okolnosti, velmi přínosná. Rozhovor s ním mi dal nahlédnout do širšího kontextu vývoje baletního umění v Austrálii a následně jsem byla snad schopna lépe pochopit roli Eduarda Borovanského v celé její šíři.

Zásadním pomocníkem pro zmapování recenzí na jednotlivá představení souboru Eduarda Borovanského byla on-line databáze Trove,¹² která obsahuje digitalizovanou verzi téměř veškerých australských periodik. Databáze také nabízí celou řadu digitalizovaných sbírek australských institucí, konkrétněji pak muzeí, galerií, knihoven a vládních a komunitních organizací. Pokročilá fáze digitalizace umožňuje přesně zacílené vyhledávání. Jakkoliv tato databáze není ještě kompletní, její vyhledávací možnosti mi pomohly objevit desítky recenzí a dobových článků o souboru Eduarda Borovanského, které považuji taktéž za velmi důležité důkaz reflexe výkonů tohoto souboru hodnocenou očima jeho současníků. Některé recenze, které mi laskavě poskytl ze svého soukromého archivu tanečnick Barry Kitcher, se mi nepodařilo v systému Trove dohledat, v takovém případě uvádím v poznámce pod čarou jako zdroj soukromý archiv Barryho Kitchera.

Na posledním, ovšem nikoliv nejméně důležitém místě australské části bádání bych ráda zmínila paní Blaženku Bryshu a její facebookovou stránku s názvem *Borovansky Project*, jež je místem, které spojuje bývalé tanečnice a fanoušky souboru Eduarda Borovanského a obsahuje řadu zajímavých a cenných informací. S Blaženkou Bryshou jsem měla možnost se setkat osobně a právě ona mě navedla na některé další zdroje a nasměrovala moje bádání do archivů Performing Arts Collection v Arts Centre Melbourne. Také to byla ona, kdo mě upozornil na spor australských baletomanů o zásluhy Eduarda Borovanského na vzniku Australského národního baletu, kdy jedna část odborné veřejnosti označuje Eduarda

¹² Databáze Trove, dostupná zde: <https://trove.nla.gov.au/>.

Borovanského za otce zakladatele, zatímco druhá část tuto roli přisuzuje Peggy van Praagové.

Co se evropské části životní pouti Eduarda Borovanského týká byl mi zásadním zdrojem informací Státní okresní archiv v Přerově, konkrétně Složka slavných rodáků, kam je zařazena zatím nezpracovaná pozůstalost, pocházející patrně od sester Eduarda Borovanského. Unikátní jsou zejména fotografie, z nich lze většinu najít v obrazové příloze předkládané práce.

Cenným pomocníkem byl i archiv pražského Národního divadla, kde lze nalézt historické programy s rolemi, jež Eduard Borovanský za svého působení v Národním divadle tančil. Pro posouzení postavení Eduarda Borovanského jako tanečníka v širším socioekonomického kontextu jsem využila disertační práci Karolíny Bulínové na téma *Taneční profese její podoba a socioekonomický status Na příkladu baletu ND v Praze do roku 1945* (obhájená na HAMU v roce 2017). Při zkoumání stejné etapy života Eduarda Borovanského jsem pak čerpala i z diplomové práce prof. Heleny Kazárové s názvem *Balet Národního divadla v období 1920-1945* (obhájena na HAMU v roce 1983).

Dalším využitým archivem byl archiv Divadelního oddělení Národního muzea, kde jsem měla do badatelny zapůjčeny deníky Niny Jirsíkové, které však bohužel neobsahovaly očekávané informace.

Digitální knihovna Národní knihovny Kramerius je zatím neúplná, a vyhledávání v ní je tudíž velmi nepřesné, proto jsem si materiály většinou půjčovala ve fyzické podobě do studovny, ať už se jednalo o dobová periodika, nebo jediný tehdejší specializovaný časopis s názvem *Taneční revue*.

Zajímavým a přínosným pramenem pro období v souboru Anny Pavlovové a Ballets Russes de Monte Carlo se ukázal být regionální deník *Haná*,¹³ který poměrně často přinášel informace o rodákovi Eduardu Borovanském a jeho úspěších na poli tance. Nejzajímavější jsou pak dopisy, které psal Eduard Borovanský svým rodičům a jež byly v periodiku částečně publikovány.

Při hledání zahraničních recenzí o výkonech Eduarda Borovanského jako tanečníka v souborech Anny Pavlovové a Ballets Russes de Monte Carlo jsem taktéž využila zpřístupněné digitalizované sbírky Knihovny amerického kongresu, Britské národní knihovny a Francouzské národní knihovny.

¹³ Deník Haná byl vydáván v letech 1909–1941. Dostupný zde: <https://www.digitalniknihovna.cz/vkol/periodical/uuid:8b373aab-cbd1-4a5c-bb78-5f700774f888>.

I přes veškerou mou snahu zpracovat veškeré dostupné prameny týkající se Eduarda Borovanského a jeho díla jsem si vědoma určitých nedostatků práce, které se vztahují hlavně k jeho působení v souborech Ballets Russes de Monte Carlo. Toto období by si zasloužilo důkladnější studium archivů. Studium a zpracování relevantních pramenů bylo ovlivněno uzavřením archivů v době pandemie covidu-19, ale též mou nedostatečnou znalostí francouzského jazyka, která je pro studium relevantních materiálů zásadní. Dále se mi i přes veškerou snahu nepodařilo u některých tanečníků dohledat životopisná data, a to zejména u některých umělců v kapitole o historii tance v Austrálii.

1.5 Členění práce

Práce je členěna do dvanácti kapitol, přičemž první část chronologicky popisuje život a návaznou tvorbu Eduarda Borovanského v Národním divadle, v souboru Anny Pavlovové a v souboru Ballets Russes de Monte Carlo. Druhá samostatná část popisuje působení Eduarda Borovanského v Austrálii, postupný vznik a rozvoj jeho souboru až do smrti Eduarda Borovanského v roce 1959. V samostatné podkapitole věnuji pozornost i situaci v souboru po smrti jeho zakladatele a komentuji i vznik Australského národního baletu pod vedením Peggy van Praaghové. V poslední části rozdělené na tři samostatné oddíly se pak snažím o syntézu informací a zhodnocení přínosu a významu Eduarda Borovanského jako tanečníka, choreografa, manažera baletního souboru a propagátora baletu. Z důvodu snahy o zasazení života a díla Eduarda Borovanského do širšího kontextu jsem zařadila i kapitoly o socio-ekonomické situaci Austrálie ve 30. letech 20. století, tedy doby, kdy Eduard Borovanský do Austrálie přijel, a následně i kapitolu o stavu baletního umění na australském kontinentu ve stejné době. Práce obsahuje i obrazovou přílohu, ve které zveřejňuji dosud nepublikované fotografie ze Státního okresního archivu v Přerově, které ukazují Eduarda Borovanského v mládí, a dále dvě zcela unikátní fotografie Eduarda Borovanského s Annou Pavlovovou. Další přílohou je seznam představení souboru Eduarda Borovanského v jednotlivých sezonách spolu s aktuálním repertoárem. Tato příloha by měla čtenáři umožnit snazší orientaci v historii souboru Eduarda Borovanského.

2. Dětství a dospívání

Eduard Josef Skřeček (později přijal pseudonym Borovanský) se podle zápisu v matrice narodil v Přerově dne 24. února 1902 (je zajímavé, že v obecné a měšťanské škole, které později navštěvoval, byl v katalozích nesprávně uveden jako rok jeho narození 1901). Otec František Skřeček byl zaměstnán jako brzdař na dráze a dle matriky byl synem Josefa Skřečka, obuvníka v Přerově, a Anny z rodu Martina Skříčky, chalupníka. Otec se narodil 18. září 1866 a v roce Eduardova narození mu bylo třicet sedm let. Maminka Arnošta, narozená 11. srpna 1869, byla dcerou Josefa Machálka, stolaře, a jeho manželky Františky z rodu Josefa Kotíka, tesaře. I při dohledání dalších generací předků Eduarda Skřečka v matrice nebyl nalezen žádný předek s uměleckým povoláním. Všichni předci byli chalupníci nebo řemeslníci a podle matriky pocházeli z katolických rodin. Podle Franka Saltera¹⁴ o sobě Eduard Borovanský později rád říkal, že je jen „prostý rolník“.

Svatba Eduardových rodičů se konala 6. dubna 1891¹⁵ a v manželství se postupně narodilo osm dětí. Eduard, který byl pokřtěn jako Eduard Josef, se narodil jako sedmý v pořadí ze tří chlapců a pěti dívek (Eduard se přitom narodil necelý rok po úmrtí svého bratra stejného jména, který se však podle matriky dožil jen osmi měsíců). Po Eduardovi se narodil ještě Karel, kterého údajně matka protežovala a na kterého Eduard velmi žárlil.¹⁶ Z osmi sourozenců přežilo raný dětský věk jen pět, a tak Eduard, kterému říkali Eda nebo Edinka, vyrůstal mezi dvěma staršími sestrami Stanislavou a Vilmou, starším bratrem Františkem a mladším Karlem. Rodina žila v malém domě v ulici Malá Dlážka 25, který ležel přes řeku od náměstí, stranou ruchu.

Podle Bayerova Ilustrovaného průvodce Přerovem¹⁷ z roku 1911 žilo v roce 1910 ve městě 19 990 obyvatel, z toho 18 425 české národnosti, zbytek se hlásil k národnosti německé. Jednalo se o významné hanácké město s 1676 domy a dvěma trhy týdně, hospodářsky významný byl i cukrovar, který byl důležitým oblastním zaměstnavatelem. Ve městě byl čilý spolkový život, fungovala tu Obec sokolská, Okrašlovací spolek, Spolek divadelních ochotníků Tyl, Pěvecký spolek Hlahol, spolek hasičů a spolek myslivecký, dále byla ve městě knihovna a veslařský klub. Ačkoliv rodina Skřečkových rozhodně nepatřila k bohatým (žili jen z otcova platu, matka se celý život starala o rodinu a domácnost), děti vedly podle dochovaných materiálů velmi aktivní život. Ve složce Eduarda Skřečka ve Státním

14 SALTER, Frank. *Borovansky, the man who made Australian ballet*, s. 2.

15 Matrika Přerov.

16 SALTER, F. *Borovansky, the man who made Australian ballet*, s. 1.

17 BAJER, Fr. Bayerův ilustrovaný průvodce Přerovem: Nejnovější adresář. Příručka pro každého Přerovana. Knihtiskárna Jar. Strojil: Přerov. 1911. [cit 8. 12. 2022]. Dostupné zde: http://www.rosmus.cz/dokumenty/download/Bayer_1911.pdf.

okresním archivu v Přerově¹⁸ je tak možno dohledat jeho průkazy do knihovny, Sokola, okrašlovacího spolku a sportovního klubu. Stejně tak se dochovaly i spolkové průkazy jeho bratra Františka, který navštěvoval stejné spolky a kluby. Evidentně byla tedy rodina aktivní a společenská, Eduard se velmi zajímal o sport, který od útlého věku provozoval aktivně. Fotografie dochované v archivu¹⁹ ukazují pohledného hochu a později mladého muže s muskulaturou sportovce.

Mezi lety 1908 a 1912 navštěvoval Eduard obecnou školu v Přerově, poté v letech 1912–1915 tzv. Měšťanskou chlapeckou školu Slaměníkova. Znamky²⁰ měl Eduard průměrné, v roce 1912 měl na konci roku dokonce dvojku z „mravů“. Z „pilnosti“, která byla na vysvědčení hned druhá v pořadí, měl dvojku pokaždé. Co však může překvapit, byla Eduardova trojka ze zpěvu (v pololetí měl dvojku) a stejná známka z kreslení. Paradoxem je, že Eduard byl později přijat do divadla v Olomouci jako zpěvák a jeho malířské nadání bylo v průběhu let předmětem všeobecného obdivu. Rád a často maloval, jeho autoportrét je dokonce vystaven v Royal Prince Theatre v Melbourne a jeho obrazy vytvořené v Austrálii jsou součástí sbírek Performing Arts Collection v Arts Centre Melbourne. Z počtů a jednoduchého účetnictví měl Eduard na vysvědčení dokonce čtyřku, stejně tak z němčiny. Pouze z tělocviku byl setrvale hodnocen známkou jedna. V porovnání s vysvědčeními ostatních žáků chlapecké měšťanské školy nebyly jeho výsledky o mnoho horší, což lze patrně přičítat vysokým nárokům učitelského sboru. Na rozdíl od jiných chlapců však Eduard ve škole téměř nechyběl, na vysvědčení jsou zaznamenány pouze dva omluvené půldny.

Eduard později vzpomínal na své dětství jako na idylické a zdůrazňoval svůj vztah k řece Bečvě, která tekla pár metrů od jejich domu a která se stala osou jeho dětství. Vzpomínal na skákání do vody ze strmých nábřeží, jakož i na rybaření, které se ostatně stalo jeho celoživotní vášní. Budova Sokola se nacházela přes řeku od Eduardova rodného domu a Eduard později vzpomínal, jak se večer vracel ze cvičení domů a maminka ho vyhlížela z okna.²¹ Arnošta Skřečková se o všechny své děti vzorně starala, měl ráda čistotu a pořádek, k čemuž také vedla svoje děti. Eduard ji velmi miloval a zdědil po ní malířský talent, stejně jako lásku k pořádku a upravenému zevnějšku. Všechny děti byly podle matriky pokřtěny a vychovávány v katolické víře.²² V článku publikovaném o mnoho let později v krajanských novinách v Chicagu s názvem *Nedělní svornost* děkuje Borovanský krajanům za vřelé přijetí a

18 Státní okresní archiv Přerov, Sběrka dokumentace k osobnostem Přerovska, složka Eduard Skřeček Borovanský.

19 Tamtéž.

20 Třídní výkaz, Státní okresní archiv Přerov, [cit. 25. 11. 2022]. Dostupné zde:

<https://digi.archives.cz/da/permalink?xid=F6C4AF4C08C311E4BA73002564A33215&scan=3fec85a3117b4fff84cf050502ecbc51>).

21 SALTER, F., *Borovansky, the man who made Australian ballet*.

22 Po vzniku Československé republiky celá rodina podle zápisu v matrice z katolické církve vystoupila a v žádné jiné církvi již registrovaná nebyla.

srovnává jejich vlastenectví se svými pocity z mládí stráveném v Přerově. Borovanský tu píše: „Před několika týdny zavítali jsme na jeden den do Cedar Rapids. Bohužel neměl jsem mnoho času po představení vyhledat někoho z krajanů, kterých tam žije mnoho. Toho samého večera jsme odjížděli. Náhodou jsem se dozvěděl, že naproti nádraží stojí Sokolovna. Vyhledat ji nebylo těžké. Stojí tam už od roku 1908. Bylo již pozdě večer, když jsem stál před ní a v duchu jsem byl – doma. Někteří bratři vycházeli, snad právě po cvičení neb po schůzi zábavního výboru. Vždyť je doba, kdy i my jsme se již plně připravovali na „Šibřinky“.²³ Vzpomínky přinesly mi obraz naší staré Sokolovny přerovské a těch tichých nocí, kdy jsem spěchával osvěžen studenou sprchou po cvičení domů. Tak dávno zdá se mi to nyní vše. A tato kapitola mého tehdejšího života vždy bude drahým klenotem mé duše.“ Z výše uvedeného je patrné, jaký vliv měl Sokol na Borovanského další život. Nebyl to pouze tělocvičný aspekt Obce sokolské, který pro něj byl důležitý. Též vlastenecký a v širším slova smyslu duchovní rozměr tohoto společenství byl pro Borovanského formativní.

V roce 1914, tedy ve věku dvanácti let, nastoupil Eduard Borovanský jako učedník do textilního obchodu Viléma Vignatiho v Přerově. Podle písemného svědectví Vignatiho dcery, uloženého též ve Státním okresním archivu v Přerově²⁴, se všem jevil jako bystrý a nadaný mladý muž, který si získal velkou oblibu svých zaměstnavatelů. Zejména jsou zmiňovány jeho schopnosti obchodní a aranžérské. Jím aranžované výkladní skříně prý v nápaditosti vynikaly nad jiné. Vignatiho dcera vzpomíná také na Eduardovu komunikativnost, s každým zákazníkem se rád pouštěl do hovoru a s dobrým vkusem radil při koupi látek a textilního zboží. Rád a často se smál a byl velmi oblíben zejména u zákaznic Vignatiho obchodu, byl galantní a nikdy nezapomněl zákaznicím přidržet dveře či pomoci s těžkým balíčkem. Obecně vyznívá hodnocení Vignatiho dcery velmi pozitivně, jakkoliv lze usuzovat na jeho zjevnou subjektivnost.

Dalším Borovanského zaměstnáním bylo místo v kanceláři u firmy Formandl v Brodku u Přerova, kam nastoupil po skončení první světové války. Zde se stává členem Divadelního spolku Tyl, členem Obce sokolské zůstává nadále. Eduard byl od útlého věku velmi muzikální, rád zpíval, stejně jako jeho matka Arnošta. Od svého otce se zase učil lidové i společenské tance. Tatínek byl v Přerově velmi oblíbený a společensky aktivní, podle Borovanského vzpomínek nevynechal žádný ples, zábavu či jinou příležitost k tanci.²⁵ Eduard byl evidentně povahově velmi podobný a táhlo ho to k divadlu. Když se dozvěděl, že v Českém divadle v Olomouci hledají nové posily do pěveckého sboru, přihlásil se a byl přijat (podle Saltera se tak stalo v roce 1921, archiválie dokládající nástup a působení Eduarda Skřečka v

23 *Nedělní Svornost*. 27. 12. 1936, s. 1. Sběrka dokumentace k osobnostem Přerovska, Státní okresní archiv Přerov, složka Eduard Skřeček Borovanský.

24 Státní okresní archiv Přerov, Sběrka dokumentace k osobnostem Přerovska, složka Eduard Skřeček Borovanský.

25 SALTER, F. *Borovansky, the man who made Australian ballet*.

olomouckém divadle se bohužel nedochovaly). Nebyl výjimečným zpěvákem, ale velkou roli v jeho přijetí sehrál jeho sympatický zjev a také nedostatek mužů v souboru způsobený první světovou válkou. Tehdejší ředitel divadla Antonín Drašar (1980–1939)²⁶ ho přijal jako tenora do pěveckého sboru a první role, kterou tu dostal, bylo nemluvící páže ve svatební scéně Dvořákovy opery *Rusalka*,²⁷ první taneční příležitostí byl tanec kozáček v opeře *Evžen Oněgin* (jako záskok za zraněného sboristu). Jeho vystoupení údajně přesvědčilo ředitele divadla o jeho přesunutí do baletního souboru divadla. Bohužel o působení Eduarda Borovanského v divadle v Olomouci se nedochovaly žádné písemné materiály, není tu uváděn v programech ani se nedochovala žádná pracovní smlouva, proto zde musíme vycházet z jeho vzpomínek zachycených F. Salterem. Podle vzpomínek dcery Viléma Vignatiho²⁸ neměl Eduard Borovanský v Olomouci jednoduchý život, bydlel v té době stále v Přerově u rodičů, vstával v pět ráno a už v šest odjížděl do Olomouce, odkud se vracel až v noci. Podle dochovaných policejních přihlášek²⁹ si nakonec patrně byt v místě svého působiště našel. Ohláška na adresu Purkrabská 8 v Olomouci, kterou bylo nutno vyplnit do 24 hodin po přestěhování, je datovaná 7. dubnem 1923. Z dokumentu se také dovídáme jméno Eduardovy bytné – Terezie Svozilová, v kolonce povolání uvádí přihláška „herec“.

Ve vzpomínkách Vignatiho dcery je uvedeno, že Eduard v Olomouci dělal partnera Jelizavětě Nikolské, tanečnici a choreografce (1904–1955), což ale není doloženo ani v archivu olomouckého divadla, ani ve vzpomínkách Eduarda Borovanského, které později zpracoval ve své knize F. Salter. Jelizaveta Nikolská měla být v roce 1921 v Polsku a teprve v roce 1922 je doloženo její první hostování v Československu, konkrétně v Národním divadle, a sice v roli Odetty v *Labutím jezeře*. Od roku 1923 byla, jak uvádí archiv Národního divadla,³⁰ přijata jako sólová tanečnice pro stálé hostování. Jeví se tedy jako nepravděpodobné, že by se Eduard s Jelizavetou Nikolskou mezi lety 1921 a 1923 v Olomouci setkal. Eduard měl však evidentně větší ambice, než mu oblastní divadlo mohlo poskytnout. Snažil se získat přehled o tom, co se aktuálně hraje v jiných divadlech, a tak většinu své divadelní výplaty utratil za cesty do Prahy, kde navštěvoval představení v Národním divadle. Jeho zájem nesměřoval pouze k baletu, ale k divadlu obecně. Při svých návštěvách Prahy se snažil zhlédnout cokoli, na co sehnal levné lístky.³¹

26 Antonín Drašar byl v letech 1921–1931 ředitelem Českého divadla v Olomouci. Za jeho působení se divadlo stalo jedním z nejprogresivnějších v zemi, angažoval řadu umělců, jako byli např. Nataša Gollová, Jarmila Kurandová nebo František Vnouček.

27 SALTER, Frank. *Borovansky, the man who made Australian ballet*, Sydney: Wildcat Press, 1980.

28 Státní okresní archiv Přerov, Sběrka dokumentace k osobnostem Přerovska, Složka Eduard Skřeček Borovanský.

29 Státní okresní archiv Olomouc, fond Jednotný národní výbor Olomouc – okresní velitelství národní bezpečnosti (NAD 45, zn. M 2-12), Policejní přihlášky pobytu 1900–1951.

30 Jelizaveta Nikolská. Archiv národního divadla. [online]. Dostupné zde: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3014> [cit. 25. 11. 2022].

31 SALTER, F. *Borovansky, the man who made Australian ballet*, s. 42.

3. Tanečníkem v Národním divadle v Praze

3.1 Národní divadlo ve 20. letech 20. století

Balet Národního divadla vedl Augustin Berger (1861–1945) po dvě období, poprvé mezi lety 1884 a 1900 a podruhé od roku 1912 do roku 1923. Eduardovy návštěvy Prahy tedy spadají do let druhého působení Augustina Bergera v roli ředitele baletu Národního divadla. Berger byl v té době velmi zkušeným a uznávaným choreografem, který měl za sebou řízení baletních těles v Drážďanech (1900–1910) a ve Varšavě (1910–1912). Jako tanečník projel se společnostmi Mrs. Aenej³² velkou část Evropy, měl přehled o světovém repertoáru a byl skutečným velikánem tehdejšího baletního světa. Ostatně, z Národního divadla odešel po roztržce s jeho tehdejším ředitelem Jaroslavem Šafařovicem přímo do angažmá Metropolitní opery v New Yorku. Během svých stálých angažmá hostoval v řadě českých a evropských divadel, kde vytvářel nejrůznější choreografie. Nejvíce prosluly jeho tance do opery *Prodaná nevěsta*, kterou mimochodem v roce 1901 vytvořil i pro divadlo v Olomouci. Je tedy možné, že v této inscenaci zpíval či tančil i Eduard Borovanský (tehdy ještě pod jménem Skřeček) v rámci svého olomouckého angažmá, důkazy pro to však chybí. Berger se v Praze snažil o vyvážený baletní repertoár, který zahrnoval jak klasické romantické balety, jako je *Labutí jezero* (sezona 1921/22) nebo *Louskáček* (sezona 1922/23), tak představení pro děti, jakým byl například *Zlatý závoj* na hudbu Járy Beneše (sezona 1921/22). Ale uváděl i tituly komponované na hudbu svých současníků. Zde šlo o balet *Závoj Pierotčin* na hudbu Erna Dohnányiho (1861–1945). Obecně toto druhé Bergerovo působení v roli baletního mistra a choreografa je hodnoceno jako méně progresivní a bývá mu i vyčítána ignorace nových uměleckých směrů. Co se klasické taneční techniky týká, inklinoval spíše k italské škole a je znám také pro angažování italských tanečnic do souboru.

Podle informací z archivu Národního divadla³³ nahradil Augustina Bergera v září 1923 Remislav Remislavský (1897–1973), odchovanec carské baletní školy ve Varšavě (Varšava byla tehdy součástí Ruska), který okamžitě po absolutoriu získal sólové angažmá v Kyjevě, následovalo Tbilisi a Petrohrad. Roli baletního mistra zastával poprvé v divadle v Oděse a krátce pobyl i ve Varšavě, odkud přešel do Prahy. Podle článku prof. Heleny Kazárové v *Tanečních aktualitách*³⁴ převzal Remislav Remislavský přestárlý soubor bez jediného sólového tanečníka. Remislavský se však energicky vrhl do práce, zavedl povinné tréninky klasického baletu pro členy souboru a těleso početně rozšířil (na začátku roku 1924 čítal

32 Mrs. Aenee bylo přezdíváno Muche d'or, tedy Zlatá muška. Vděčí za to svým tanečním, akrobatickým výstupům ve „vzduchu“.

33 Remislav Remislavský. Archiv Národního divadla [cit. 8. 12. 2022]. Dostupné zde: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3384>.

34 KAZÁROVÁ, Helena. Remislav Remislavský – první Polák v čele baletu ND Praha. *Taneční aktuality*, 14. 5. 2017 Dostupné zde: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/remislav-remislavsky-prvni-polak-v-cele-baletu-nd-praha> [cit. 8. 12. 2022].

soubor 61 členů) a vzhledem ke svým zkušenostem přivedl soubor k ruské baletní škole. Co se repertoáru týká, prosazoval progresivní umělecké myšlenky a snažil se, aby se na scénu Národního divadla dostaly tituly tehdejšího moderního baletního repertoáru. Jednoznačně revolučním uměleckým počinem byla světová premiéra baletu *Istar* Bohuslava Martinů (premiéra 11. září 1924), který byl uváděn spolu se *Šeherezádou* Rimského-Korsakova, dále pak uvádí Stravinského *Petrušku* (premiéra 24. února 1925), čímž na pódium Národního divadla přinesl slavné tituly Ďagilevova souboru. Na podzim roku 1925 pak uvádí ještě Straussovou *Legendu o Josefu* (premiéra 24. listopadu 1925) a *Hračkovou skříňku* od Clauda Debussyho (premiéra 18. prosince 1925) s výpravou Josefa Čapka. Jeho progresivní pokusy vyvrcholily v květnu 1926, kdy uvedl Milhaudův balet *Zmatek* (premiéra 21. května 1926). Tento avantgardní balet, podpořený kubistickou výpravou Antonína Heythuma (1901–1954), vyvolal u publika velmi rozporuplné reakce srovnatelné s premiérou Nižinského *Faunova odpoledne*³⁵. Remislav Remislavský byl tedy jednoznačně pokrokovým baletním mistrem, který posunul baletní dění v Praze na světovou úroveň. V souvislosti s příchodem Eduarda Borovanského do souboru Národního divadla stojí za zmínku i fakt, že Remislavský většinu mužských sólových rolí tančil sám.

3.2 Eduard Borovanský v Národním divadle

Rodiče, a zejména otec nebyli Eduardovu zájmu o divadlo nakloněni a snažili se mu taneční dráhu všemožně rozmlouvat. Evidentně bez větších úspěchů, protože v roce 1923 Eduard Skřeček nastupuje do Národního divadla. Kdy přesně se tak stalo, je však těžké určit, protože pracovní smlouvy s ním v archivu Národního divadla nejsou a nepodařilo se mi je dohledat ani v jiných zdrojích. S určitostí víme, že 7. dubna 1923 byl ještě přihlášen v Olomouci (dle policejní přihlášky)³⁶, a také víme, že k prvnímu vystoupení Eduarda Skřečka v Národním divadle došlo dle dokumentů z archivu Národního divadla 23. září 1923 v opeře *Faust a Markétka*, kde tančil v tanci satyrů a patrně též ve valčíku. Šestého října již vystupuje v opeře *Eugen Oněgin*, kde tančí Ruský tanec. První balet, ve kterém Eduard Skřeček v Národním divadle vystoupil, byl balet *Královna Loutek*, kde 25. listopadu 1923 ztvárnil hračkáře, což je role, kterou před ním tančil i Augustin Berger. Role hračkáře je více pantomimická než taneční, ale i tak to byl pro Eduarda velký úspěch. Debutovat v podstatě hlavní roli je jednoznačně výjimečné a vypovídá to o velikosti talentu, kterým mladý Eduard disponoval. Další baletní

35 KAZÁROVÁ, Helena. Balet v Národním divadle v letech 1920–1945. Praha 1983. Diplomová práce (Mgr.), strojopis AMU Praha 1983. Hudební a taneční fakulta.

36 Policejní přihlášky pobytu 1900–1951. Státní okresní archiv Olomouc, fond Jednotný národní výbor Olomouc – okresní velitelství národní bezpečnosti (NAD 45, zn. M 2-12).

inscenací, ve které ještě Eduard stihl do konce roku 1923 vystoupit, byl kus *Z pohádky do pohádky*. Zde měl Eduard menší roli vůdce Petrovských. První baletní premiérou následující sezony byla *Spící krasavice*, kde Eduard dostal roli jednoho z princů, a tančil dokonce v premiérovém obsazení. Nebyla to tedy role sólová, ale spíše demi sólová, což lze však i tak považovat za velký úspěch, když zvážíme, že Eduardovo taneční vzdělání bylo doposud spíše nahodilé. Až teprve s nástupem do baletu Národního divadla začalo Eduardovo soustavné baletní vzdělávání. Navštěvoval tréninky klasického tance, určené pro sbor baletu, které jako povinné zavedl po svém nástupu do divadla Remislav Remislavský (baletním mistrem byl v Národním divadle od září 1923 do června 1927), a postupně si tak doplňoval vzdělání v klasickém baletu. Do konce roku 1924 tančil ještě v reprízách tehdy uváděných baletů *Z pohádky do pohádky*, *Coppelia*, kde dostal menší roli Mexikána, a ve druhé premiéře sezony, Martinů baletu *Istar*, dostal opět jednu z menších rolí, a sice milence. Je zajímavé, že na cedulích (obsazení zveřejněné v den představení ve vývěsce divadla) bývá v roli milence někdy také uváděn Remislav Remislavský, který byl choreografem tohoto baletu a podle všeho tančil premiérové obsazení, zatímco Eduard tančil v první repríze inscenace. V baletu *Labutí jezero*, jehož obnovené nastudování mělo premiéru 11. února 1924, tančil Eduard výraznou roli Rudovouse, na své první vystoupení v tomto baletu si ale musel počkat až do 9. června 1924. Kromě baletů pak Eduard, stejně jako většina baletního sboru, tančil také v operách. V roce 1924 to byly opery *Aida*, *Evžen Oněgin*, *Faust* a *Markétka*. Svou roli pak balet sehrál i v činohře *Prostopášník pan Le Trouhadec*, kde celkem čtyři tanečníci baletu zatančili v mezitaktí. Z výše uvedeného je patrné, že Eduard vstoupil do souboru baletu Národního divadla velmi úspěšně. Nepropracovával se postupně od sboru k menším a posléze větším rolím, naopak dostával role sólové a demi sólové, což svědčí o jeho nesporném nadání, přesahujícím i do oboru pantomimického a hereckého, což lze usuzovat z jeho obsazení do role hračkáře v baletu *Královna loutek* nebo postavy Rudovouse z *Labutího jezera*.

V sezoně 1923/24 se Eduard Skřeček podle archivu Národního divadla objevil na scéně celkem 57x, z toho bylo dvacet dva baletních představení, zbytek tvořila opera a činohra. Je však třeba brát v úvahu i fakt, že členové souboru Národního divadla byli často využíváni jako statisté v operách a činoherních představeních, přičemž statisté se na tzv. cedulích neuváděli, a proto nejsou tato vystoupení archivem divadla zdokumentována. Je proto pravděpodobné, že souhrn vystoupení byl vyšší. V průměru se tedy Eduard Skřeček, pokud počítáme se sezonou, která trvá deset měsíců, objevil na scéně Národního divadla v rolích zaznamenaných na cedulích zhruba šestkrát do měsíce, konkrétně v únoru 1924 to bylo dvakrát v opeře *Evžen Oněgin*, dvakrát v opeře *Židovka*, třikrát v baletu *Královna loutek* a dvakrát v baletu *Z pohádky do pohádky*. Jednalo se tedy o nadprůměrný měsíc, kterým únor přející zábavám tradičně byl. Z dnešního pohledu je zajímavý i fakt, že divadelní sezona

nezačínala až v září, balet *Spící krasavice* se v roce 1924 hrál ještě 10. července a znovu již 25. srpna. Divadelní prázdniny byly tedy patrně kratší.

Podle archivu Národního divadla je pak rok 1925 posledním rokem působení Eduarda Borovanského v baletu Národního divadla. Vzhledem k výše zmíněné neexistenci dochovaných pracovních či jiných smluv tak můžeme usuzovat pouze z tzv. cedulí. Jedinou baletní premiérou roku 1925, kde Eduard tančil, byl balet *Pan Twardowsky*,³⁷ v němž Eduard dostal menší roli horníka a vojáka. Premiéra se konala 8. července 1925 a Eduard tančil v premiérovém obsazení. V tomto představení také patrně v Národním divadle vystoupil naposledy. Stalo se tak 29. září 1925. V roce 1925 přitom Eduard nově tančil též v opeře *Hedy*,³⁸ a sice v mečovém tanci pirátů, kde mu sekundovali dva další tanečníci. A konečně v opeře *Car a tesař*³⁹ tančil holandský tanec ve třetím jednání. V únoru roku 1925 byla premiérována Stravinského *Petruška*, avšak v té Eduard žádnou roli nedostal.

Jedinou dochovanou písemností v archivu Národního divadla jsou dvě výtky adresované Eduardu Skřečkovi vedením divadla. Dne 17. listopadu 1924 mu ředitel divadla udělil pokutu 10,- Kč, protože se dne 16. listopadu 1924 nedostavil na první jednání představení *Carmen*, kde účinkoval jako statista (statisté se na cedulích jmenovitě neuváděli, proto opera *Carmen* není v archivu Národního divadla na seznamu představení, ve kterých Eduard Skřeček vystupoval). Druhá výtka je trochu komplikovanější, pochází z 1. prosince 1924, a následuje tedy poměrně záhy po výtce první. Ředitel tu kárá Eduarda Skřečka slovy: „*Dle učiněného mně oznámení určil jste do hry Klárina svémocně členy baletního sboru k účinkování beze všeho vědomí ředitelství a baletního mistra. Vytýkám Vám co nejpřísněji toto zcela nepřijatelné jednání a upozorňuji Vás, že bych opakoval-li by se takový nebo podobný případ musil disciplinárně zakročit.*“ Z výše citovaného lze vystopovat určitý boj o kompetence mezi Eduardem a vedením divadla, nicméně v této situaci se Eduard musel evidentně podřídit autoritě a respektovat hierarchické vztahy nastavené vnitřním organizačním řádem divadla, což patrně udělal, protože další výtky se v archivu Národního divadla nedochovaly.

Eduard Borovanský se v Národním divadle necítil doceněný a neviděl pro sebe v souboru žádnou další perspektivu.⁴⁰ V rámci rozhovorů, které později v Austrálii často poskytoval tisku, vzpomínal na Augustina Bergera, na jeho přísné tréninky klasické techniky a vliv, který na něj tento baletní mistr měl. Z dostupných materiálů vyplývá, že se ti dva v divadle spíše minuli nebo potkali jen na pár týdnů. S Remislavem Remislavským, který prokazatelně

37 *Pan Twardowsky*, balet z roku 1921 hudba Ludomir Rožického, libreto Stanislav Ordon.

38 *Hedy*, opera, hudba Zdeněk Fibich, libreto Anežka Schulzová, premiéra 12. února 1896.

39 *Car a tesař*, opera, hudba a libreto Gustav Albert Lortzing.

40 SALTER, F. *Borovansky, the man who made Australian ballet*, s. 15.

nastoupil do Národního divadla v září 1923 (tedy téměř shodně s Eduardem) Eduard spíše bojoval, vnímal ho jako soka, kterého nelze vzhledem k jeho postavení překonat, a tak se rozhodl vše vyřešit odchodem z divadla. Ostatně jejich vzájemnou neoblubu lze patrně dokladovat i stále méně významnými rolemi, které Remislavský Eduardu Borovanskému svěřoval. Trend vyvrcholil i jeho neobsazením do Stravinského *Petrušky*. Borovanský podal v červnu 1925 rezignaci na svůj poměrně dobře placený post člena souboru, a započal tak další životní epizodu tanečníka na „volné noze“.⁴¹

Podle formulářů tehdejších žádostí o pas lze zjistit, že Eduard Skřeček žil v Praze na Smíchově v ulici Vltavská, č.p. 15. V bytě s ním žil kabaretní herec Vojta Merten⁴² (1895–1945)⁴³, známý svými výstupy v postavě Kašpárka, který Eduarda údajně doučoval pantomimu a herecký projev obecně. Když oba navštívila na podzim roku 1925 Eduardova matka Arnošta, zhrozila se, v jakých poměrech syn žije. Oba obývali jednu místnost s vařičem, dvěma postelemi a výlevkou se studenou vodou. Arnošta Eduardovi vyčítala, že opustil dobře placené místo ve sboru Národního divadla, Eduard však měl svou hlavu a pevně věřil, že své místo v tanečním světě najde.

3.3 Na volné noze

V červnu 1925 podal Eduard Borovanský rezignaci na svůj post člena baletního souboru a 29. září (podle dohledatelných záznamů v archivu Národního divadla⁴⁴) naposledy účinkoval v baletu *Pan Twardowsky*. Eduard se snažil zorientovat v divadelním prostředí a najít zde pro svůj talent a ambice odpovídající uplatnění.

Podle článku v Národních listech z roku 1929⁴⁵ měla zásadní vliv na Borovanského další fungování v tanečním světě Jelizaveta Nikolská, se kterou se potkal v Národním divadle. Jelizaveta Nikolská se nejprve objevila na scéně Národního divadla jen jako host, kdy v roce 1922 tančila titulní roli *Labutího jezera* (zaskakovala za zraněnou sólistku Růženu Janečkovou), a v roce 1923 dostala již smlouvu pohostinskou na dobu od 1. září 1923 do 30. června 1924 jako sólová tanečnice s povinností školit a cvičit balet. Doba jejího nástupu do divadla se tedy shoduje s nástupem Eduarda Borovanského. Museli se vídat i na tréninzích souboru, které Nikolská částečně vedla. Remislavský cvičil soubor dvakrát týdně, a to od 9 do 10.30 dopoledne, a Nikolská rovněž dvakrát týdně od 9 do 10.30 dopoledne. Cvičení dětí

41 Tamtéž.

42 Tamtéž, s. 14.

43 Vojtěch Merten (vl. jménem Vojtěch Bartůšek) herec a komik.

44 Archiv Národního divadla. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/5846/seznam-predstaveni> [cit. 24. 1. 2023].

45 SUCHDOLSKÝ, A. Československý tanečník Borovanský na pouti po zeměkouli s nejslavnější tanečnicí světa, *Národní listy*, 6. 11. 1929, s. 1. [online]. Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/view/uuid:b120f3c2-435d-11dd-b505-00145e5790ea?page=uuid:29b187d0-435e-11dd-b505-00145e5790ea&fulltext=borovansk%C3%BD%20eda> [cit. 17. 12. 2022].

baletní školy při divadle obstarával Remislavský v pondělí odpoledne od 17 hodin do 18.30 odpoledne a Nikolská v pátek ve stejný čas.⁴⁶ Jako partneři se však s Eduardem na scéně Národního divadla nepotkali, protože Nikolská tančila od svého příchodu sólové role a jejím partnerem byl téměř výhradně baletní mistr Remislav Remislavský. Postupně se však vztahy mezi Nikolskou a Remislavským stávaly napjatějšími, Nikolská uplatňovala postavení hvězdy, pro kterou neplatila žádná pravidla, což bylo pro Remislavského neakceptovatelné. Nikolská nakonec podala do rukou tehdejšího ředitele Národního divadla Šafařovice výpověď a 31. října 1925 z divadla odešla.⁴⁷

Manžel Jelizavety Nikolské Felix de la Cámara⁴⁸ byl vlastníkem koncese na provozování divadelních a kabaretních vystoupení a v té době měl již v nájmu divadelní sál ve Vodičkově ulici v paláci Lucerna,⁴⁹ který nazval Divadlo Komédie. Repertoár této scény se orientoval na zábavné kusy a frašky, často s erotickým obsahem (např. hra *Jáma* Alexandra Kuprina), do kterých tvořila drobné choreografie právě Cámaraova žena Jelizaveta Nikolská.

Podle paměti Augustina Bergera⁵⁰ odešla koncem roku 1925 Nikolská do Paříže, kde na Bergerův popud pokračovala ve studiích klasického tance u Olgy Preobraženské (1871–1962). Eduard v rozhovoru pro *Národní listy*⁵¹ uvádí, že s Jelizavetou Nikolskou založili vlastní baletní soubor, se kterým vystupovali po republice. Soubor sestával částečně z tanečnic ruského původu a byl doplňován o nadané žáky ze školy Jelizavety Nikolské, jimž bylo za vystoupení odpouštěno drahé školné.⁵² S tímto souborem zřejmě nakonec získali angažmá v Cassino de Paris v Paříži. Po dvou týdnech tam však Eduard onemocněl a musel se vrátit do Prahy, kde posléze přijal pozici baletního mistra v divadle Aréna na Smíchově (především operetní divadlo vedené od roku 1924 hercem a producentem Antonínem Fenclem, kam se vešlo až 1000 diváků, z toho bylo 600 míst k sezení). Rozhovor v *Národních listech* vychází v roce 1929, tedy nedlouho po zmiňovaných událostech, je tedy pravděpodobné, že Eduard skutečně do Paříže s Nikolskou odjel. Tuto teorii podporuje i žádost o pas z 21. října 1925,⁵³ kde je účel cesty uveden jako studijní. Zda opravdu dostali angažmá v Cassino de Paris, se mi bohužel nepodařilo v žádném zdroji dohledat.

Doložitelné je společné vystoupení Nikolské a Borovanského, o kterém referuje Československá republika z 3. května 1926⁵⁴ v rubrice Divadlo. Referent pod značkou Z. H. tu

46 POLLERTO VÁ, Adéla. *Jelizaveta Nikolská*. Praha, 2012. Diplomová práce (Mgr.) AMU v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2012.

47 BRODSKÁ, Božena. *Dějiny českého baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: NAMU, 2006, s. 174.

48 Felix de la Cámara (1897–1945), spisovatel a okultista.

49 Dříve zde působil kabaret Karla Hašlera

50 HÁJEK, Ladislav. *Paměti Augustina Bergera*. Praha: Orbis, 1942, s. 295.

51 SUCHDOLSKÝ, A. Československý tanečník Borovanský na pouti po zeměkouli s nejslavnější tanečnicí světa.

52 JIRSÍKOVÁ, N., Deníky, Pozůstalost Niny Jirsíkové, H6p-15/79, Divadelní oddělení Národního muzea v Praze.

53 Národní archiv ČR, f. Policejní ředitelství II. 1921–1930, k. 5079.

54 [ZH] Balet Jelizavety Nikolské: „Jarní lásky“, *Československá republika*, 3. 5. 1926, s. 3.

v krátkém článku s názvem *Balet Jelizavety Nikolské: „Jarní lásky“* píše: *„Baletní večery Jelizavety Nikolské stávají se příjemným osvěžením repertoáru Vinohradského divadla, především ovšem tanečním uměním primabaleríny. Je to umění, s jakým nesetkáváme se často a jež činí dojem, jakoby ani nebylo nastudováno, ale bylo přirozeným projevem podstaty duše a těla. Pan Borovanský uplatnil se dobře jako mužský protějšek vynikající umělkyně, nedostává se mu však erudice herecké. Jeho obličej nevyjadřuje dosti podstatu vnitřního dění; snad by se lepším maskováním dalo zde docílit většího účinku. Jeho technika taneční je však vyspělá, výrazná a působí dojmem radostné svěžesti.“* Recenzent se dále ještě krátce zabývá tanečním sborem paní Nikolské; vystoupili patrně žáci její školy od nejmladších až po dospělé. Choreografii baletu vytvořila sama Nikolská na hudbu Riccarda Driga a o výpravu se postaral Josef Wenig, jehož práce je recenzentem též velmi kladně hodnocena. Z výše uvedeného je tedy patrné, že ač Nikolská v té době vystupovala ve slavném pařížském kabaretu Folies-Bergère, udržovala nadále kontakty v Praze, stejně jako se svou školou, se kterou pořádala vystoupení. Z pohledu Eduarda Borovanského je v této recenzi ještě jedna zajímavost, a sice že Eduard zde není jmenován jako Skřeček, ale recenzent ho označuje pseudonymem Borovanský. Eduard sám v rozhovoru pro *Národní listy*⁵⁵ uvádí: *„Když jsem za dva a půl roku opouštěl Národní divadlo s nikoliv již neznámým jménem Eda Borovanský, měl jsem ambice dobře se uplatnit v charakterním i klasickém baletu.“* Jinými slovy, lze usuzovat, že Eduard Skřeček přijal pseudonym Borovanský již v průběhu svého působení v baletu Národního divadla, a nikoliv, jak bývá často uváděno, v souboru Anny Pavlovové.

Členství Eduarda Borovanského v divadle Varieté je pak doloženo zápisem z deníku Niny Jirsíkové, která v něm dne 30. června 1926 napsala: *„Mám angažmá za 550,- Kč ve Varieté, je tam Kýra, Borovanský, baletmistr je Jernčík, jinak tam jsou samé holky.“*⁵⁶

Spojení s Nikolskou, potažmo s Divadlem Komédie, lze také doložit z další žádosti o pas, podané 21. března 1926, ke které Divadlo Komédie vydalo prohlášení, v němž přejímá daňovou odpovědnost za Eduarda Skřečka Borovanského, sólového tanečníka. Prohlášení je podepsáno ředitelem divadla Felixem de Cámara a tužkou je připsáno: *„pas pro pana Skřečka na jeden měsíc hned“*. Prohlášení bylo přiloženo k žádosti o pas.⁵⁷

Z výše uvedeného lze tedy usuzovat, že mezi podzimy 1925 a 1926 se Eduard Skřeček Borovanský pohyboval mezi *Divadlem Komédie*, kde působil v pozici sólového tanečníka, smíchovskou *Arénou*, kde v roli baletního mistra vytvářel choreografie do operet, a Paříží. Z jeho působení ve smíchovské Aréně se dochovala jediná, nepříliš pochvalná kritika

55 SUCHDOLSKÝ, A. Československý tanečník Borovanský na pouti po zeměkouli s nejslavnější tanečnicí světa.

56 JIRSÍKOVÁ, N., Deníky, Pozůstalost Niny Jirsíkové, H6p-15/79, Divadelní oddělení Národního muzea v Praze, zápis ze dne 30.6. 1926.

57 NA ČR, f. Policejní ředitelství II. 1921–1930, k. 5079.

v Taneční revue⁵⁸, kde recenzent v kratičkové zprávě o revui s názvem *My roztočíme svět* píše toto: „Po odchodu populárních umělců dua W. a N. Pirnikov, M. Valentové aj. Sedláčka, změnilo ředitelství Areny sedm obrazů a zařadilo za odešlé E. Borovanského a T. Strejku. Na jedno však ředitelství patrně v návalu příprav zapomnělo, a to na změnu názvu celé revue, a sice z dřívějšího *My roztočíme svět* na *My roztočíme Arenu*, a nebudeme asi na toto čekat, nezmění-li se dnešní poměry.“ Recenzent podepsaný jako „K“ dával tu najevo svou nelibost nad poměry v Aréně a litoval odchodu dua Pirnikov, přičemž ho částečná náhrada Eduardem Borovanským příliš nepřesvědčila. Je zajímavé, že Eduard Borovanský se s duem Pirnikov patrně dobře znal, neboť s nimi v lednu 1925 účinkoval na kostýmním plese v Lucerně v krátkém vystoupení s názvem *Benátské noci*.⁵⁹ Úroveň tanečního sboru v divadle Aréna lze doložit i zápisy v denících Niny Jirsíkové, kdy Jirsíková po několika dnech zkoušek na letní sezonu Arény v roce 1926 ze souboru odchází a do svého deníku si píše: „Už mě tam neuviděj, ani mě nanapadne chodit mezi tu luzu. Vždyť nejsem nijak přecitlivělá, ale s tak sprostou společností, jako byla tam, jsem se ještě nesešla nikde. Mohla jsem mít sice 500, ale za jakou cenu.“ Nina Jirsíková byla v době zápisu velmi mladá, bylo jí pouhých 16 let, nicméně byla již předtím členkou souboru Jelizavety Nikolské (v denících ji označuje jako madam), měla tedy i přes svůj nízký věk možnost srovnání.

O působení Eduarda Borovanského v Paříži nemáme bohužel žádné doklady. V tomto období jsou doloženy celkem tři žádosti o vydání pasu do evropských zemí. V článku v *Národních listech*⁶⁰ Eduard též uvádí, že než se stihl vrátit za Nikolskou do Paříže, vyjednal u Anny Pavlovové, že se na konci roku 1926 připojí v Hamburku k její skupině. Už 2. listopadu 1926 si požádal o prodloužení pasu k výjezdu do evropských států.⁶¹ V kolonce žadatel je uvedeno „Eduard Skřeček Borovanský“ a v kolonce zaměstnání „člen Národního divadla“. V této době ovšem podle dostupných pramenů již členem Národního divadla nebyl. Je možné, že úředník jen prostě opsal zaměstnání z předchozí žádosti. Proti tomu hovoří jméno, jež je tu uváděno, Eduard Skřeček Borovanský, přičemž na předchozích žádostech bylo vždy jen Eduard Skřeček. Pas byl vydán a byl platný do konce roku 1927.

Další otázkou, na kterou se mi nepodařilo nalézt odpověď, je, kde Eduard Borovanský soubor Anny Pavlovové potkal. Anna Pavlovová prokazatelně poprvé navštívila Prahu v roce 1908, při svém prvním zahraničním turné, kdy též zavítala do Kodaně, Stockholmu, Rigy a Berlína. V té době bylo však Eduardovi pět let. Následně Anna Pavlovová přijela v letech 1909 a 1914, kdy vystupovala v Německém divadle v Praze. Dle Saltera viděl Borovanský soubor

58 Taneční revue, ročník II, číslo 12, prosinec 1926, s. 5.

59 Taneční revue, ročník II, číslo 4-5, únor 1925.

60 SUCHDOLSKÝ, A. Československý tanečník Borovanský na pouti po zeměkoulí s nejslavnější tanečnicí světa.

61 NA ČR, f. Policejní ředitelství II. 1921–1930, k. 5079.

v Paříži, kde studoval u Olgy Preobraženské. Dále píše, že Anna Pavlovová přijela se svým souborem do Prahy, a on si byl okamžitě jist, že se chce stát členem souboru.⁶² Dojednal si s Victorem Dandré,⁶³ manažerem Anny Pavlovové, zkoušku u baletního mistra Mieczysława Pianowského (1890-1967), kterou složil, a bylo mu řečeno, že se má za čtyři týdny dostavit do Hamburku. Asi navždy zůstane záhadou, jak se tedy Eduard do souboru Anny Pavlovové dostal. Je nicméně pravda, že v roce 1926 Anna Pavlovová se svým souborem v Praze nebyla. Od 13. března do 14. srpna 1926 byla se svým souborem na první australské tour, přičemž cesta z Austrálie trvala tehdy pět týdnů, zpět v Evropě tak byla pravděpodobně někdy koncem září 1926. Eduard si žádá o prodloužení pasu 2. listopadu, patrně se záměrem vycestovat již jako člen souboru Anny Pavlovové, čili někdy v říjnu 1926 mohlo dojít mezi Eduardem a vedením souboru Anny Pavlovové k dohodě o jeho nástupu. Je také možné, že se Eduard setkal se souborem Anny Pavlovové při jejich vystoupení v Lucerně v únoru 1927 (14. února 1927)⁶⁴ a teprve tehdy se domluvili na spolupráci.

Své začátky popisuje Eduard Borovanský shodně v pamětech F. Saltera stejně jako v článku pro *Národní listy* jako velmi těžké. Píše, že musel mnohé dohánět po večerech a že nároky jak fyzické, tak intelektuální byly o mnoho větší než v Národním divadle: „... denně kruté zkoušky od desíti do jedné nebo do tří a večer před baletem nové rozcvičování, aby klouby a svaly zvláčněly a zpružněly.“⁶⁵ V článku, který je datován 6. listopadu 1929, dále říká: „... dva roky jsem pracoval jen ve sboru, pouze v tzv. *divertissement* byla dána příležitost uplatnit se sólově.“ Po příjezdu do Hamburku se Borovanský ubytoval ve stejném hotelu jako Anna Pavlovová, což nebývalo zvykem, tanečníci obvykle bydleli jinde než hlavní hvězda souboru. Victor Dandré se mu snažil taktně naznačit, aby se přestěhoval, ale Eduard nerozuměl dobře rusky a bylo mu trapné to přiznat, když předtím u přijímacího pohovoru prohlásil, že rusky umí.⁶⁶ Hned po příjezdu mu bylo také sděleno, že druhý den bude tančit v baletu *Snowflakes*. Když Eduard namítl, že balet nezná, Pianowski se jej pokusil uklidnit tvrzením, že se jedná jen o malou roli jednoho ze tří tanečníků v *pas de trois*. Další večer měl tančit charakterní roli, a sice mazurku, o které byl přesvědčen, že ji umí, avšak Pianowski si myslel opak a nechal ho na sále mazurku opakovat znovu a znovu. Kostým, který dostal, byl poděděný po jiném tanečníkovi a Eduard si v něm připadal ztracený. Z výše uvedeného je tedy evidentní, že začátky v souboru Anny Pavlovové byly pro Eduarda Borovanského opravdu náročné.

62 SALTER, F. *Borovansky, the man who made Australian ballet*, s. 17.

63 Victor Dandré (1870–1944), manažer a manžel Anny Pavlovové.

64 BRODSKÁ B., *Dějiny českého baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*.

65 SUCHDOLSKÝ, A., *Československý tanečník Borovanský na pouti po zeměkouli s nejslavnější tanečnicí světa*.

66 SALTER, F. *Borovansky, the man who made Australian ballet*, s. 17.

4. V souboru Anny Pavlovové

Tato legendární ruská tanečnice se narodila 12. února 1881 ve vesnici Ligovo u Petrohradu. Studovala na Carské baletní akademii v Petrohradu. Po absolvování školy v roce 1899 přešla rovnou do Mariinského divadla, kde už v roce 1903 dostala hlavní roli v baletu *Bajadéra* a v roce 1906 dosáhla na titul primabalerína. Proslulá byla její role Giselle ve stejnojmenném baletu. V roce 1909 se krátce zapojila do Ďagilevova souboru Les Ballets Russes, ale brzy založila vlastní soubor, se kterým začala vystupovat po celém světě a stala se zosobněním klasického baletu pro celé generace diváků. Kritika ji velebila hlavně pro její procítěný projev a schopnost předat emoci prostřednictvím tance. Její umění bylo neopakovatelné a v době příchodu Eduarda Borovanského do souboru již byla Anna Pavlovova světoznámou umělkyní a v podstatě žijící legendou.

Anna Pavlovová a její soubor se v době příchodu Eduarda Borovanského nenacházely v ideální situaci. Hlavní hvězdě souboru Anně Pavlovové bylo v roce 1925 čtyřicet čtyři let a čím dál častěji se projevovalo opotřebení jejího organismu, zejména vleklá únava a opakující se záněty v koleni. Anna Pavlovová konzultovala tento problém s řadou odborníků, z nichž někteří jí doporučovali operaci, jejíž výsledek byl jednak nejistý, jednak se tanečnice právem obávala, že by se po operaci a oddechu, který by tělu musela dopřát, již nikdy nedostala zpět do požadované formy. Zbývala jí tedy konzervativní léčba, která většinou vyžadovala tělesný klid, který si však z finančních důvodů nemohla v patřičné míře dopřát.⁶⁷

I z těchto důvodů zvažovala, že opustí tradiční koncept vlastního velkého souboru, který s sebou nesl velké náklady a odpovědnost, a bude jen sama pohostinsky vystupovat v inscenacích velkých kamenných divadel. Jakkoliv se Anna Pavlovová sama přikláněla spíše k omezenému počtu pohostinských vystoupení, její manžel a manažer v jedné osobě, Victor Dandré, již začal vyjednávat další transoceánský zájezd, který zahrnoval Jižní Ameriku, Egypt, Indii, Malajsii, Jávou a Austrálii.

Umělecky se též nejednalo o jednoduché období, neboť 20. léta přinesla dosud nevídané trendy a nestálost v oblasti estetiky a obecného vkusu. Publikum Anny Pavlovové bylo v tomto období možné rozdělit do několika skupin, kdy jedna velká část následovala slavnou umělkyni pouze z důvodů určité loajality, zatímco druhá část chtěla být znovu a znovu přesvědčována o jejích kvalitách. Nikoli bezvýznamná část diváků však přicházela na představení souboru jen proto, aby se utvrdila v názoru, že toto umění včerejška již nemá v nových poměrech žádnou platnost. Toto rozštěpení divácké obce velmi komplikovalo výběr

⁶⁷ MONEY, Keith. *Anna Pavlovová, her life and Art*. New York: Alfred A. Knopf, 1982. s. 346.

repertoáru, protože modernizace by mohla odradit i tu poslední věrnou skupinu návštěvníků divadla, kteří přicházeli, aby se jim dostalo jejich *Giselle* a *Umírající labutě*. Pavlovová se nakonec v říjnu 1926 rozhodla pod tlakem okolností k částečnému oživení svého repertoáru a vyzvala sólistu souboru Laurenta Novikova (1888–1956), který byl obeznámen s repertoárem Mariinského divadla (tančil tam v letech 1909–1919), aby připravil nové tance, jež by bylo možné zařadit do stálého repertoáru souboru. Novikov si vybral Maďarský tanec z baletu *Raymonda*, Květinový tanec z baletu *Marná Opatrnost* a *pas de trois* s názvem *Snowflakes*, které bylo patrně jeho vlastním choreografickým počinem. Pavlovová ve stejné době pracovala na vlastní choreografii mazurky na hudbu Fryderyka Chopina, kterou však na veřejnosti uvedla pouze jednou, a sice na vystoupení v Magdeburku. Součástí choreografie byla i scéna, kdy si sundala z hlavy věnec květů a položila ho na pódium. Někdo však po premiéře přišel s interpretací této scény, která Pavlovové příliš nevyhovovala, a sice že představuje Královnu tance, která skládá svou korunu. Patrně z důvodu této interpretace byla choreografie vyřazena z repertoáru.

Členská základna souboru se v této době velmi rychle měnila. Součástí těchto změn byl patrně i Eduard Borovanský. Kromě něj přichází v této době, tedy na podzim roku 1926, do souboru také první německý tanečník Hans Helken, dále Alicia Vronská a její partner Harcourt Algeranov (1903–1967).

Borovanský nastoupil do souboru v půli jeho evropského turné, které bylo naplánováno na podzim 1926 a jaro 1927. První společné Vánoce se souborem strávil v Berlíně, kdy se během vánoční besídky ve foyer divadla odehrála vyostřená debata mezi členy souboru a jeho vedením. Tanečníci si otevřeně stěžovali, že nemají žádné volné dny kromě pondělí, kdy se však zkoušely nové choreografie, protože program se kompletně měnil každý týden – tedy kromě choreografie *Umírající labutě*. V neděli bývala představení dvě a často se ještě ve stejný den přejíždělo do dalšího města. Mladší tanečníci souboru otevřeně pohrozili vedení, že na Nový rok nevystoupí. Dandré nakonec pochopil, že nelze tanečnický nutit k práci třicet dnů v měsíci a začal předělávat plány na zbytek turné, které zahrnovalo Polsko, Rakousko, Maďarsko, Jugoslávii a Nizozemsko.⁶⁸ Zbytek evropského turné se pak odehrával ve Velké Británii, kam soubor dorazil 10. října 1927 a setrval tam do 10. prosince. V průběhu těchto dvou měsíců pak soubor vystoupil celkem šestačtyřicetkrát a navštívil čtyřicet čtyři různých měst. Dandré tedy splnil svůj slib ohledně volných dnů, přesto bylo tempo souboru hektické: 10. října například vystoupil na odpoledním a večerním představení v Leicesteru a 11. října odpoledne již vystupoval v Nothinghamu a den nato v Derby, opět odpoledne. Cestovalo se

68 MONEY, K. *Anna Pavlova, her Life and Art*, s. 356.

většinou vlakem, Anna Pavlovová první třídou, zbytek souboru druhou a kostýmy a rekvizity odděleně.

Na obsah jednotlivých večerů lze usuzovat z programů v osobní složce Eduarda Borovanského ve Státním okresním archivu v Přerově. Lze tam nalézt například program z divadla v Glasgow, kde soubor vystupoval 7. a 8. listopadu 1927 v divadle St. Andrew Hall. Ten den byl na programu jednoaktový balet *Amarilla* na hudbu Alexandra Glazunova a Riccarda Driga. V hlavní roli Cikánky vystoupila Anna Pavlovová, jejího bratra tančil její tradiční partner Pierre Vladimirov, roli hraběte Slavinský a v roli náčelníka cikánské skupiny se objevil Eduard *Borowsky*. Dvojitě „w“ se v jeho jméně objevuje skoro ve všech programech, stejně jako u ostatních tanečníků. Další tanec, ve kterém se objevil Borovanský, byl ukrajinský lidový gopak, program ho uváděl, jako lidový tanec z jižního Ruska, který se v divokém rytmu tančí až do vyčerpání tanečníků. V programu pak následovalo několik drobných *divertissements*, konkrétně *Polka Grottesque* na hudbu Alexandra Borodina, kde měl Borovanský duet s Ninou Kirsanovovou. Autorem choreografie byl Balanchine – tento balet přinesla do souboru Nina Kirsanovová (1898-1989) a Thadée Slavinský (1901–1945). Dalším *divertissements* v programu byl *Au Bal (Na plese)* na Čajkovského hudbu, kterou tančila Anna Pavlovová s velkou částí mužského souboru, ve kterém opět nechyběl ani Borovanský. Další *divertisements* byly povětšinou národní tance nebo jejich soubory, mezi takový lze zařadit i *Polskou svatbu* na hudbu Karola Krupinského, která byla v programu popsána jako zobrazení polských lidových zvyků a národních tanců. V této choreografii tančil Borovanský mazurku spolu s Ninou Kirsanovovou a Leonem Woizikowskym (1899-1975). Večer byl zakončen ikonickým sólem Anny Pavlovové s názvem *Umírající labuť*. Na ostatních programech se pak většinou lišila jen úvodní jednoaktový balet, jindy byl též uváděn balet *Kouzelná flétna* na Drigovu hudbu, kde hlavní roli netančila Anna Pavlovová, ale Nina Kirsanovová. Borovanský se objevil v roli bohatého hraběte ze sousedství. Dalším jednoaktovým baletem pak byla *Valpuržina noc* na hudbu Charlese Gounoda, kde Borovanský tančil menší roli ve sboru Egyptanů. V tomto baletu však Pavlovová zpravidla netančila a svou příležitost tu dostávala tzv. druhá sólistka baletu, tou byla v době působení Borovanského v souboru Nina Kirsanovová.

Oblíbeným a často uváděným baletem byla také Fokinova *Chopiniana*. Další stálíci repertoáru byly *Autumn leaves*, což byla jediná vlastní choreografie Anny Pavlovové na výběr z Chopinových klavírních prací. Balet byl poprvé uveden v roce 1918 v Rio de Janeiru. Jde o duet, ve kterém Pavlovová tančila květinu – chryzantému – vypěstovanou básníkem (v premiéře tančil Volinin), kterou později rozfouká drsný severní vítr.

Mezi další oblíbené *divertissements*, které se pravidelně objevovaly na programu a ve kterých tančili většinou sólisté souboru, patří například *Holandský tanec* na hudbu Griegovu, *Pierot* na hudbu Dvořákovu, *Španělský tanec* na hudbu Bizetovu a *Rondino* na hudbu Beethovenovu, kde tančila většinou Anna Pavlovová osobně.⁶⁹

Zpracování programu vypadalo tak, že na úvodní stránce byl zpravidla představen soubor. Velkým písmem bylo uvedeno jméno Anny Pavlovové, menším písmem jméno jejího partnera, následovala jména sólistů a nakonec byl zmíněn „sbor“. Borovanský není mezi prvními tanečníky uváděn, a to ani v jeho počátcích se souborem, ani v průběhu transoceánského turné. Teprve po návratu z Austrálie je jeho jméno uváděno na pozici sólisty mezi H. Algeranovem a A. Hitchinsem. Zajímavé, a z dnešního pohledu nepochopitelné, je opomíjení choreografů v programech. Program uváděl vždy autora hudby a obsazení tanečníky, autora choreografie však jen velmi zřídka (v programech, které jsem měla k dispozici, byl uveden choreograf pouze u *Kouzelné Flétny* – byl jím Marius Petipa).

V létě 1928 odjel soubor čítající čtyřicet dva tanečníků na zmíněné zaoceánské turné, které začalo v Rio de Janeiru, pokračovalo přes São Paulo, Santos, Buenos Aires, La Platu a končilo v Montevideu. Eduard Borovanský v článku pro obrázkový večerník *Národ*⁷⁰ uvádí, že v mezinárodním souboru bylo celkem dvacet pět Angličanek, tři Rusky, jeden Rus, šest Poláků, čtyři Angličané, jeden Němec a jeden Čech. Tanečním partnerem Pavlovové pro toto turné byl Pierre Vladimirov (1893–1970), vynikající tanečník a sólista, který zaujal místo v Ďagilevově souboru po Nižinském. Právě Vladimirov později vyjádřil svůj údiv nad způsobem, jakým byl soubor veden. Anna Pavlovová rozhodovala do posledního detailu o všem, soubor musel být dopoledne připraven ke zkoušení, aniž by věděl, co a jak dlouho se bude zkoušet, vše se řídilo momentální náladou a také zdravotním stavem Anny Pavlovové.⁷¹ Právě její měnící se nálady a určitá záliba v zanášení nesvárů mezi členy souboru byly patrně důvodem k poměrně velké fluktuaci tanečníků ve sboru. Eduard Borovanský vzpomínal na osobnost Anny Pavlovové⁷² velmi podobně: „*Na jedné ze zkoušek Čajkovského baletu jsme tančili valčík, když vtom se Pavlovová rozkřikla na svého partnera Pierra Vladimirova, že vůbec valčík neumí, a vyzvala jednoho tanečníka ze sboru, aby mu tanec předvedl. Pavlovová si bohužel libovala v ponižování svých tanečních partnerů, což byl také důvod jejich časté fluktuace.*“ Všechny její osobnostní chyby však Borovanský přehlížel vzhledem k její absolutní vášni pro balet, která byla pro Borovanského vším. Svůj soubor později vedl podobně

69 Jde také o jeden z tanců Anny Pavlovové zachycený filmem.

70 SUCHDOLSKÝ, A. Československý tanečník Borovanský na pouti po zeměkouli s nejslavnější tanečnicí světa, *Národ: Obrázkový večerník*, 1929, 6.11. 1929, s. 1. [cit. 15. 2. 2023]. Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/view/uuid:bf20f3c2-435d-11dd-b505-00145e5790ea?page=uuid:29b187d0-435e-11dd-b505-00145e5790ea&fulltext=borovansk%C3%BD%20eda>.

71 MONEY, K. *Anna Pavlovová, her life and Art*, s. 356.

72 SALTER, F. *Borovansky: The Man who Made Australian Ballet*, s. 28.

autoritativně, až despoticky jako Pavlovová a často se k jejímu odkazu hrdě hlásil. Sám tvrdil, že demokracie do umění nepatří, že umění je potřeba obětovat vše, i svou vlastní osobnost je třeba mu nesobecky položit na oltář.

Borovanskému se s příchodem do souboru Pavlovové otevřel svět. Období cestování s jejím souborem lze právem považovat za formativní. Nebyl zcela spokojen s repertoárem, který soubor tančil, považoval ho zastaralý a zkostnatělý. Byl ale vděčný za možnost tančit a poznávat svět, a proto byl ochotný přistupovat ke kompromisům.⁷³ Naučil se tu mnohému, mimo jiné potřebě vyhovět výběrem repertoáru alespoň částečně vkusu diváků. Pavlovová také pobízela členy souboru, aby ve volných chvílích navštěvovali galerie a muzea a zajímali se o tradice navštěvovaných národů. Protože se většina tanečníků snažila těmto návštěvám vyhnout, často končil s Pavlovovou v obrazárnách sám, což je zvláštním způsobem sblížilo. Eduard Borovanský byl vášnivým amatérským malířem a měl zájem o umění obecně, což ho odlišovalo od zbytku souboru.

Větší role v souboru začal Borovanský dostávat až po úmrtí sólového charakterního tanečníka Zalewského. Převzetí jeho částečně pantomimických rolí však nebylo jednoduché, neboť mu všichni neustále předhazovali, že Zalewský tančil rozdílně. Borovanský se nedal odradit a nakonec si k rolím našel vlastní cestu. Snažil se do každé malé roli vtisknout vlastní charakter, který by diváky zaujal. Hrál postavy vévodů, obchodníků, darebáků a idiotů, které byly často redukovány do karikaturních nevýrazných rolí.⁷⁴ Borovanský se naučil ztvárňovat tyto role s energií a odhodláním, které se přenášelo i na diváky, a sklízel s nimi úspěch. Jeho rolí, jež byla nejbližší klasickému repertoáru, byla role lesníka Hilariona z baletu *Giselle*. Hilarion je tradičně zobrazován jako záporná postava. Borovanský ztvárňoval tuto roli jako hluboce milujícího mladého muže, který svou žárlivostí způsobí vlastní destrukci. U Anny Pavlovové se tak postupně vypracoval na všestranného a adaptibilního tanečníka především charakterních rolí.⁷⁵

V Buenos Aires také dostal svou první nabídku na pozici baletního mistra, což byla poměrně prestižní nabídka. Odmítl ji a v článku pro večerník *Národ* uvedl: „... *neopustím soubor, který mi dal zhlédnout tři čtvrtiny světa, ještě toužím spatřiti Kanadu a Spojené státy. Potom snad přijmu nabídku na stálé místo. Rád bych, aby to ještě dlouho nebylo...*“⁷⁶

73 Tamtéž, s. 63.

74 SALTER, F., *Borovansky: The Man who Made Australian Ballet*, s. 32.

75 Tamtéž, s. 34.

76 SUCHDOLSKÝ, A. Československý tanečník Borovanský na pouti po zeměkouli s nejslavnější tanečnicí světa, *Národ: Obrázkový večerník*, 1929, 6.11. 1929, s. 1. [online]. Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/view/uuid:bf20f3c2-435d-11dd-b505-00145e5790ea?page=uuid:29b187d0-435e-11dd-b505-00145e5790ea&fulltext=borovansk%C3%BD%20eda>. [cit. 15. 2. 2023].

Po návratu z Jižní Ameriky Borovansky strávil krátkou dovolenou v Přerově, ale spěchal opět do Paříže, kde se měl připojit k souboru. Před odjezdem na turné se tu setkal s Leonem Wozikowskym (1899–1975), který tančil v Ďagilevově souboru, a probíral s ním možnosti svého eventuálního nástupu do tohoto vynikajícího souboru. Borovansky byl umělecky přikloněn spíše k modernějšímu pojetí baletu, který právě Ďagilevův soubor propagoval, a přemítal, jaké by byly možnosti jeho přijetí.⁷⁷ Nakonec ale neučinil žádné konkrétní kroky a pokračoval v turné se souborem Anny Pavlovové, možná i proto, že platila tanečnice o mnoho lépe než Ďagilev a že Eduarda stále ještě lákalo cestování po světě, jak zmínil ve večerníku *Národ*.

Na druhou část turné se vyjíždělo 13. listopadu 1928 z Marseille. První zastávkou byl Egypt, následovala Indie, Barma, Malajsie, Jáva a Austrálie. Soubor se zpět do Evropy vrátil za devět měsíců a pět dnů, tedy 18. srpna 1929. Z jejich cest se dochovala řada zajímavých i humorných vzpomínek, například Borovanského, stejně jako Pavlovovou, okouzlili indické tance, v Barmě se omylem vykoupal v posvátném jezírku s krokodýly a v Singapuru na přání Anny Pavlovové, která si koupila novou kameru a chtěla ho nafilmovat, skočil do bazénu, který byl částečně vypuštěný. Do bazénu, kde byly jen dva metry vody, skočil z deseti metrů. Naštěstí se mu nic nestalo, ale musel několik dní ležet v posteli.

4.1 Eduard Borovansky poprvé v Austrálii

Eduard Borovansky poprvé navštívil Austrálii jako člen souboru Anny Pavlovové. Stalo se tak v roce 1929, pro Pavlovovou to byla již druhá návštěva tohoto kontinentu. První turné se odehrálo v roce 1926 a bylo tak úspěšné, že se Pavlovová neváhala před vděčné publikum záhy vrátit. Sezona měla podle plánu začít 15. března v His Majesty Theatre v Brisbane, ale opravy v divadle nebyly dokončeny včas, a tak se skupina vylodila už v Townsville a začala svůj pobyt na australském kontinentu sérií vystoupení ve městech na severu – Rockhamptonu, Mackay a Bundabergu, s programem, který obsahoval úspěšné tituly jako *Chopiniana*, *Le Cygne*, v australské premiéře pak bylo uvedeno *pas de deux* z baletu *Bluebird*. Noviny nejenže nadšeně komentovaly Pavlovové vystoupení, ale také informovaly o jejím přesunu vlakem tak, aby nadšené publikum mohlo svou hvězdu vítat v každé zastávce. Informoval o tom například *Warwick Daily News*, který psal, že Pavlovové soubor přijíždějící ve speciálním vlaku uvítal ženský výbor města Warwick.⁷⁸ V Brisbane pak soubor 30. března představením *Don Quichot* otevřel mezitím zrekonstruované divadlo. Publikum v Brisbane přijalo Pavlovovou nadšeně a

⁷⁷ SALTER, F., *Borovansky: The Man who Made Australian Ballet*, s. 33.

⁷⁸ Pavlovová. *Warwick Daily*, 18. 3. 1929, s. 2. [online] Dostupné zde:

<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175691604?searchTerm=Pavlovová> [cit. 22. 10. 2022].

ani kritiky nešetřily chválou, např. deník *Brisbane Courier* 1. dubna 1929 napsal: „... když světově proslulá Pavlovová vstoupila na jeviště, byla přijata s obrovským potleskem, který byl odrazem její popularity v Brisbane. Je skutečně nesrovnatelná a po zhlédnutí jejího představení je možné bez přehánění prohlásit, že se jedná o největší tanečnici všech dob...“⁷⁹ Jediným představením, které nebylo přijato publikem v Brisbane příznivě, byl balet *The Bacchanale*.⁸⁰ Obecenstvo reagovalo rozpačitě a odměnilo soubor Anny Pavlovové velmi vlažným potleskem.⁸¹ Pavlovová se po této zkušenosti vrátila k osvědčeným dílům a dále v Brisbane uvedla *The Fairy Doll*, *Egyptian Ballet*, *Walpurgis Night* a *Magic Flute* a první jednání z *La Fille Mal Gardée*. Nejdůležitějším baletem, který Pavlovová na svém druhém turné v Austrálii uváděla, byla bezpochyby *Giselle*, kterou také vybrala jako představení pro své rozloučení s Brisbane. Roli prince Alberta tančil Pierre Vladimirov a roli Hilariona Eduard Borovanský (v producku Pavlovové se však Hilarion z jakéhosi důvodu jmenoval *Enrique*). Kritiky nešetřily chválou, a tak se *Giselle* stala baletem otevírajícím sezonu v Sydney, která začala 13. dubna v Theatre Royal. V Sydney byla uvedena řada baletů, které doposud australské publikum neznalo. Balet *Vision*, který adaptoval Ivan Clustine z jedné scény baletu *Sleeping Beauty* (Spící krasavice). Dále *Oriental Impressions* – choreografie složená ze tří miniatur založených na národních tancích Japonska a Indie, ve kterých se Pavlovová a Algeranov⁸² objevili jako Rhada a Krishna. Pětadvacátého dubna se soubor přesunul do Melbourne, kde opět jako první balet uvedli v His Majesty Theatre *Giselle*, následovalo *La Fille Mal gardée*, které bylo v Melbourne obzvláště populární. Dalším velmi oblíbeným baletem byla vlastní choreografie Anny Pavlovové *Autumn Leaves*, v Melbourne uvedená již při prvním turné po Austrálii. Publikum si ho vyžadovalo skoro každý den. Místní časopis s názvem *Table talk* pak ve svém dlouhém článku mimo jiné napsal: „... Pavlová jako poslední chryzantéma uprostřed zlatohnědých podzimních listů plovává sem a tam...j e to nezapomenutelný zážitek... doslova koupel pro smysly...“⁸³

V Melbourne také došlo k zaznamenání některých choreografií souboru na filmový pás. Stalo se tak 2. června v His Majesty Theatre, kdy bylo natočeno druhé jednání z baletu *Giselle*, *Don Quichote*, *Invitation to Dance* a *Le Cygne*. Některé části těchto filmů se zachovaly a jsou uloženy v archivu Australia Performing Arts Library v Melbourne. I přes špatnou kvalitu filmu je dodnes možné pochopit Pavlovové výjimečnost. Po Melbourne následovalo v programu

79 His Majesty's Theatre. Gala Opening Night. *The Brisbane Courier*, 1. 4. 1929, s. 18. [online] <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/21391078?browse=ndp%3Abrowse%2Ftitle%2FB%2Ftitle%2F16%2F1929%2F04%2F01%2Fpage%2F1657078%2Farticle%2F21391078> [cit. 22. 10. 2022].

80 Balet, původně část Fokinovy *Cleopatra*, pro Pavlovovou inscenováno Mordkinem

81 MONEY, K. *Anna Pavlovová, her life and art*. New York: Alfred A. Knopf, 1982, s. 351.

82 *Oriental Impression*. *The Sun*. 23. 4. 1929, s. 2. [online]. Dostupné z: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/222700128> [cit. 22. 10. 2022].

83 Pavlova's Tour. *The Canberra Times*. 15. 3. 1929, s. 6 [online]. Dostupné z: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/999496> [cit. 22. 10. 2022].

turné Adelaide, poté se soubor nalodil a odjel do západní Austrálie, konkrétně do Perthu. Dvacátého července 1929 Anna Pavlovová vystoupila na australském kontinentu naposledy (tančila *Chopinianu*). V průběhu tohoto druhého turné po Austrálii během čtyř měsíců odprezentovala více než sto dvacet představení a ve všech tančila. Bylo jí čtyřicet osm let a měla před sebou jen osmnáct měsíců života. Celý život pracovala neúnavně pro své umění, v Austrálii obnovila celospolečenský zájem o balet jakožto emancipovaný umělecký obor a inspirovala stovky dětí ke studiu baletu. Její vliv na rozvoj baletního umění nejen v Austrálii, ale na celém světě je nepopiratelný.

Co se Eduarda Borovanského a jeho působení při jeho první návštěvě Austrálie týká, víme z dochovaných programů o třech doložených rolích. Jednak o roli Hilariona v *Giselle*, zadruhé o roli v baletu *Invitation to Dance*, které je doloženo dobovou fotografií, a konečně o roli v baletu *Don Quichote*, která je zaznamenána v novinové kritice. Ačkoliv se dochovaly desítky recenzí a článků dokumentujících pobyt Pavlovové a jejího souboru v Austrálii, pouze jediná recenze zmiňuje Eduarda Borovanského. Jedná se o článek, který vyšel 1. dubna 1929 v deníku *The Brisbane Telegraph*⁸⁴ a referuje k působení Eduarda Borovanského v představení *Don Quichote*. Recenzent, jehož jméno není uvedeno, píše: „... pantomimický element byl dodán Eduardem Borovanským v roli hostinského...“ Tedy opravdu krátká zmínka na kritiku, která čítá přes tisíc slov. Je však potřeba říci, že naprostá většina tehdejších recenzí se zaměřovala výhradně na Annu Pavlovovou a její výkon. Zbytek souboru byl považován jen za její doplněk, který nevyžadoval separátní komentář.

Podle Franka Saltera⁸⁵ měl Borovanský z Austrálie smíšené pocity. Do Austrálie totiž přijel s depresí. Na Jávě mu místní holič spálil vlasy jakousi emulzí a Borovanský byl od té doby zcela plešatý, což ho rázem přesunulo do kategorie „starší charakterní tanečník“. První město, které z Austrálie viděl – Darwin –, mu připadalo jako shluk dřevěných chatrčí. Cesta vlakem z Townswille do Brisbane se mu zdála nekonečná a výhled na poušť a gumovníkové stromy nudný. Jeho špatnou náladu pozvedlo až publikum, které soubor přivítalo s velkým nadšením. Borovanský později označil publikum v Sydney za jedno z nejlepších na světě vůbec. Byl nadšený australskou pohostinností a přívětivostí a ohromený fyzickou krásou Australanů a skvělými možnostmi k rybaření. Na druhé straně mu vadilo klima Melbourne a Adelaide, které mu nejvíc ze všeho připomínalo podnebí Anglie, jež opakovaně v nadsázce označoval za pro život nevhodné.

84 Return of Pavlova. A Brilliant first night. *The Brisbane Telegraph*, 1. 4. 1929, s. 13. [online] Dostupné z (<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/179791798?searchTerm=Borovansky> [cit. 22. 10. 2022]).

85 SALTER, F. *Borovansky, the man, who made Australian Ballet*, s. 56.

4.2. Smrt Anny Pavlovové

V prvním květnovém týdnu roku 1930 dorazila Pavlovová se svým souborem do Paříže, kde měla v divadle na Champs-Élysées předvést balet *Giselle*. Soubor od začátku roku vystoupil v Anglii, Španělsku, Francii, Monaku, Švýcarsku, Německu, Československu (vystoupení v Praze 24. a 25. března 1930), Švédsku a Dánsku. Představení *Giselle* však mělo jiný charakter než ostatní vystoupení turné. Tady se nejednalo o večer složený z jednoaktových baletů a *divertissements*, ale o předvedení základního baletu romantického repertoáru, s veškerou náročností, která je kladena zejména na hlavní hrdinku. Navíc v Paříži, kde publikum a odborná veřejnost měly dostatek srovnání s jinými obsazeními tohoto ikonického baletu. Anně Pavlovové bylo v té době 49 let a byla si vědoma, že se pohybuje na samé hraně možností vlastního těla. Eduard Borovanský vzpomínal na tento večer takto: „*V den premiéry si nešlo nevšimnout, že Anna Pavlovová je velmi nervózní. Nikdy předtím jsem ji neviděl v takovém stavu. Když jsme se před začátkem představení rozcvičovali, nedalo mi to a zeptal jsem se jí, co se děje, protože jsem se obával, aby pod vlivem své nálady nezměnila přímo na jevišti choreografii, jak se již v minulosti několikrát stalo. Odpověděla mi, že v jevišti sedí její známé, ruské tanečnice, které přišly speciálně proto, aby ji kritizovaly, protože si myslí, že už neumí ve svém věku tančit. Ale ona jim dnes večer ukáže, však budou ještě závidět.*⁸⁶ Známymi v hledišti měla Pavlovová na mysli Mathyldu Kšešinskou (1872–1971), Olgu Preobraženskou (1871–1962), Ljubov Jegorovovou (1880–1972) a další, jejichž jevištní aktivity byly už zcela nebo částečně omezeny a ony se povětšinou věnovaly výuce baletu. „*Nikdy ve svém životě, ani předtím, ani potom, jsem nebyl svědkem takového představení Giselle jako ten večer. Vzpomínám si, že ve scéně, kdy Giselle přichází o rozum, byla Pavlovová tak přesvědčivá, že dívky ze sboru nemusely smutek hrát, ale plakaly doopravdy. Po představení byla Pavlovová šťastna jako malé dítě a řekla mi, tak vidíš, dnes jsem jim ukázala, že ještě nejsem tak stará, jakou by mě ony chtěly mít.*“⁸⁷

Kritik Sergej Makovsky k tomuto představení uvedl: „*Anna Pavlovova – neodolatelná, pružná jako plamen a lehká jako pírkó – tančila Giselle. Nic dalšího není nutné dodávat. Anna Pavlovová nikdy neochromovala technikou, ale okouzlovala osobitostí. Ani tentokrát nešlo o klasický tanec v puristickém slova smyslu (protože Pavlovová dělala jako obyčejně „chyby“), ale divák v rámci naprostého obdivu zapomíná na pravidla tance a chce se nechat dál unášet božským talentem Anny Pavlovové.*⁸⁸

86 SALTER, F., *Borovansky: The Man who Made Australian Ballet*, s. 38.

87 Tamtéž.

88 MONEY, K. *Anna Pavlovová, her life and Art*, s. 356.

Po tomto evidentním úspěchu se Pavlovová chystala na turné po Anglii, na které opět neměla partnera. Dandré navrhl angažovat Sergeje Lifara (1905–1986), který byl po Ďagilevově smrti v roce 1929 přijat do pařížské Opery jako sólista. Po delších vyjednáváních ze spolupráce sešlo a nebyla realizována ani dvě gala v pařížské Opeře. Partnera pro desetidenní turné po Velké Británii nakonec Pavlovové dělal Alexander Volinin. Pavlovová také nově angažovala bývalého tanečníka Ďagilevova souboru Leona Woizikovského.

Období tehdejší finanční krize doléhalo na kulturu velmi silně, neboť umění je první věc, kterou je ve finančních nesnázích možné minimalizovat nebo si odříct zcela. A tak byl Victor Dandré nucen v půli britského turné souboru sdělit, že po Vánocích bude obsazení výrazně redukováno. Borovanský byl v té době již natolik důležitým členem, že mu bylo dovoleno zůstat, a tak se po krátké vánoční pauze vrátil za souborem do Haagu, odkud měla skupina vyrazit na nizozemské turné.

Anna Pavlovová trávila Vánoce v Cannes, odkud se přesunula do Paříže. K odjezdu vlaku do Haagu dne 17. ledna 1931 se dostavila pozdě a bylo na ní vidět, že jí není dobře. Její sekretářka ji musela podpírat, okamžitě po nástupu se zamkla v kupé, ze kterého vůbec nevycházela.⁸⁹ Události, které následovaly, popsal o rok později v článku pro *Lidové noviny* Eduard Borovanský: „Dne 17. ledna jsme se opět všichni sešli v Haagu. Málokdo však Annu Pavlovovou ve vlaku viděl. To bylo ovšem podivné. Říkalo se, že je silně nastydlá, a proto že vůbec nevyšla ze svého oddělení. Po příjezdu na nádraží v Haagu ji sice fotografovali, pak ji však ihned odvezli do hotelu. Byla prý velmi přepadlá a slabá. Vlastně ji do auta odnesli.“⁹⁰ K Anně Pavlovové byl povolán osobní lékař holandské královny, doktor De Jong, který konstatoval zánět pohrudnice a počínající zánět levé plíce. Špatně se jí dýchalo a doktor navrhl operativní odstranění dvou žeber, což však Anna Pavlovová striktně odmítla.⁹¹ Návštěvy uní byly zakázány a do Paříže bylo posláno pro doktora Zalewského, který Annu Pavlovovou v minulosti léčil. Ten byl však zaneprázdněn léčbou jiného pacienta, a proto odjezd do Haagu odložil o čtyřicet osm hodin. Dandré oznámil souboru, že si Anna Pavlovová přeje, aby v Utrechtu vystupovali bez ní, a tak byli tanečníci zaneprázdnění rychlým přezkušováním některých čísel. V pravoslavném kostele v Haagu byla za uzdravení Madame (tak byla souborem oslokována) sloužena mše. Soubor odjel 22. ledna do Utrechtu bez Anny Pavlovové a předvedl zde vystoupení před poloprázdným jevištěm. Přes veškerou snahu doktora Zalewského, který dorazil z Paříže, Anna Pavlová v noci z 22. na 23. ledna 1931 zemřela. Soubor se o této zprávě dozvěděl telefonicky ráno 23. ledna a bylo rozhodnuto o jeho okamžitém návratu do Haagu. Borovanský na následné události vzpomínal v článku pro *Lidové*

89 Tamtéž, s. 381.

90 BOROVSANĚKÝ, Eduard. Smrt Anny Pavlovy, *Lidové noviny*, 23. 1. 1932, s. 5.

91 MONEY, K. *Anna Pavlova, her life and Art*, s. 356.

noviny takto: „Na nádraží sešli jsme se v strašné depresi. Kdo nás tenkrát viděl, jistě si nemohl vysvětlit, co se to s námi děje. Hloučky plačících dívek, ztrhané tváře mlčících mužů. Na stupni u kolejí sedí náš starý parukář a pláče. Nikdo slova nepromluvil. Vlak sebral náš smutný transport. V Haagu jsme se sešli s panem Dandré na panychidě za Annu Pavlovovou v ruském chrámu. Změnil se k nepoznání. Rakev s tělem Anny Pavlovy umístěna byla v nemocnici Milosrdných sester. Na cestě z ruského chrámu koupili jsme velké kytice bílého bezu. Zesnulá měla tyto květy tolik ráda. Černá velká rakev, po stranách svíce. Květiny a klid. Mnoho lidí přišlo se rozloučiti se zemřelou. Všichni pláčí. Stojíme u rakve a stále se ještě nechce se nám věřit. Vždyť před sedmi dny byla ještě plná energie. Vše šlo tak rychle, že člověk nestačil smířit se s touto strašnou skutečností. Anna Pavlovová mrtva!“⁹²

Smutná zpráva se dostala na titulní stránky novin, z celého světa přicházely kondolence. Pro soubor Anny Pavlovové to znamenalo velké změny. Dandré si sezval celý soubor a oznámil jim, že skončily jejich smlouvy a zároveň soubor jako takový. Ale pokud by někdo chtěl pokračovat v odkazu Anny Pavlovové, byl ochotný věnovat mu do začátků všechny kostýmy a do budoucna přislíbil i organizační pomoc. Zároveň soubor požádal, aby vystoupili na charitativní večer konaném pro ruské studenty v Bruselu, který Anna Pavlovová osobně podporovala. Soubor tam za přítomnosti belgické královny tančil v první polovině *Chopinianu* a posledním číslem byla *Umírající labuť*, kdy místo tanečnice kroužil po jevišti jen kužel světla. Borovanský popsal emotivní představení těmito slovy: „Opona jde nahoru. Z orchestru zní první akordy *Umírající labuti*. Cello hraje melodii naší zemřelé labuti. Po scéně pobíhá proužek světla, jakoby hledal tu, která již nikdy nebude na hudbu Saint-Saensovy umírat. Všichni pláčí. Teprve nyní chápeme, že naše Madame je mrtva. Belgická královna při prvních těch akordech povstává, a tak všechno obecnstvo uctívá památku zemřelé. Nezapomenutelný dojem. Po představení projevy soustrasti a díky ruských studentů. Jistě nechápali, co jsme jim dali tím, že jsme tančili tento večer, kdy naše Anna Pavlovová ležela v černé rakvi v nemocnici Milosrdných sester.“⁹³

Anna Pavlovová byla zpopelněna 27. ledna a její popel byl uložen v Golders Green Crematorium v Londýně nedaleko jejího domu Ivy House. Soubor se snažil pokračovat v jejím odkazu a splnit závazky, které měl pro Nizozemsko nasmlouvané. Díky vlně sympatií, která se po smrti Anny Pavlovové vzedmula, se skupině na nizozemském turné dařilo dobře. Divadla i obecnstvo je přijali s porozuměním a soucitem. Borovanský o tom napsal: „Holandsko nás přijalo jako sirotky. Stalo se, že ředitel divadla za režii od nás nic nevzal, takže celý výdělek připadl nám. V Amsterdamu nám orchestr hrál zdarma.“⁹⁴ Soubor se následně přesunul do

92 BOROVIANSKÝ, E. Smrt Anny Pavlovy, *Lidové noviny*, 23. 1. 1932, s. 5.

93 Tamtéž.

94 Tamtéž.

Anglie, kde se jim Dandré pokusil nasmlouvat sérii koncertů, které měly trvat až do 1. června 1931. Ekonomická krize ale bohužel v té době dopadla na Anglii nesmírně tvrdě, a tak se další fungování souboru Anny Pavlovové ukázalo jako nerentabilní. Posledním představením vůbec bylo vystoupení v Bournemouthu. Borovanský popsal konec skupiny ve svém článku pro Lidové noviny takto: *„Rozešli jsme se. Nemohli jsme finančně vydržet. To byl náš konec. Tenkrát jsme pohřbili Annu Pavlovou podruhé a s ní celou společnost. Všechny pokusy o sestavení nové společnosti selhaly. Není peněz. Dnes jsme všichni rozprášeni po světě. Jsem však přesvědčen, že se přemnohému zasteskne po minulých dobách, kdy jsme projížděli celým širým světem. V každé jeho zemi žije pro nás živá vzpomínka na naši velikou umělkyni.“*⁹⁵

4.2 Xenia

Z Eduarda Borovanského se díky době strávené s baletem Anny Pavlovové stal cestovatel s přehledem o mimoevropských kulturách, naučil se, jak funguje zájezdní soubor, dostalo se mu názorného poučení, jak vybírat repertoár, aby bylo obecenstvo spokojené, poučil se o náročnosti dramaturgie i specifikách publika v menších městech. S Annou Pavlovovou sice neměl možnost poznat nový repertoár, nicméně si osvojil a do hloubky nastudoval značné množství charakterních rolí klasického repertoáru. Všechny výše zmíněné znalosti a dovednosti pak uplatnil při budování baletu v Austrálii.

Co lze považovat snad ještě za zásadnější, bylo seznámení s Xenii Nikolajevnou Smirnovovou, vzdálenou příbuznou Anny Pavlovové, která v souboru tančila od dvacátých let. Xenia Nikolajevna Smirnovová se narodila 10. srpna 1903 v Moskvě, její matka Alexandra Ivanovna byla sólistkou Velkého divadla v Moskvě a později i pedagožkou klasického tance. Otec Nicholas Smirnov byl průmyslník, který vlastnil několik továren. Xenia měla ještě mladšího bratra Volodara a celá rodina žila až do revoluce v roce 1917 poměrně bezstarostným životem. Xenii se dostalo baletního vzdělání ve škole při Velkém divadle. Důvod návštěv baletních hodin byl spíše sociální a postrádal profesní zaměření. Xénii se hodiny baletu líbily a byla vynikající žačkou, nicméně její přirozená plachost ji odrazovala od vystupování před publikem. Balet ji ale opravdu zajímal a od raného dětství si přála být učitelkou baletu. Když jí bylo 14 let, přišla revoluce a všechno v jejím životě se změnilo. Rodina, která náležela k vyšší střední třídě, byla v hledáčku komunistů, proto se otec rozhodl odvézt rodinu z Moskvy do Rostova na Donu, kde vlastnil menší nemovitost. Celá země se rychle propadla do chaosu a cesta do Rostova, která normálně trvala 48 hodin, zabrala dva

95 Tamtéž.

týdny. Ani tady však nebyly podmínky o mnoho lepší, proto se rodina po nějaké době rozhodla pro emigraci do Německa, kam v té době bylo možné dojet jen nákladní lodí. Cesta trvala celý měsíc, matka dostala na lodi tyfus, a tak byla celá rodina při příjezdu do Berlína v nedobrému stavu. Otcovi se nicméně podařilo díky prodeji části majetku v Moskvě získat nějaké finance, které mohla rodina použít na začátek života v Berlíně. Dva roky po příjezdu otec zemřel, peníze utržené z prodeje docházely, a tak si matka otevřela v Berlíně malou baletní školu. Xenia kontaktovala Victora Dandrého, který byl bratrancem jejího otce, s prosbou o práci. Jakkoliv se jevištní praxe obávala, nebylo zbylí. Přijetí Xenie do skupiny nebylo výrazem soucitu, neboť její klasická technika byla opravdu na velmi vysoké úrovni a postupem doby se z ní stala nejvíce univerzální tanečnice souboru, která byla schopna rychle zaskočit za kteroukoliv indisponovanou či chybějící kolegyni.

Xenia tedy již tančila se skupinou Anny Pavlovové, když se k ní připojil Eduard Borovanský. Jejich zprvu přátelský vztah se posléze proměnil a v roce 1933 se v Londýně při prostém občanském obřadu vzali. O jejich svatbě informoval britský tisk, např. *Sunday Mirror*,⁹⁶ který zprávu doplnil o fotografii novomanželů. Manželství s Xeníí bylo pro Eduarda velmi důležité, a to zejména pro jejich společné fungování v Austrálii. Xeniiino baletní školení z Velkého divadla, zkušenosti z jeviště a záliba v pedagogice se později staly základem pro budování australského baletního souboru. Přestože pár neměl děti, jejich vztah byl stabilní a skončil až Eduardovou smrtí. Xenia zemřela v roce 1985, a přežila tak Borovanského o dvacet šest let.

4.3 Anna Pavlovová v Praze

Anna Pavlovová navštívila Prahu celkem pětkrát: v letech 1908, 1909, 1914 – to vystoupila v Německém divadle – a následně v letech 1927 a 1930. Z důvodu zaměření své práce jsem se snažila získat co nejvíce informací hlavně k posledním dvěma návštěvám, protože v té době už měl být součástí jejího souboru také Eduard Borovanský. Minimálně při vystoupení v divadle Varieté v roce 1930 byl Borovanský s jistotou členem souboru. Snažila jsem se dohledat co nejvíce informací a recenzí v dobovém tisku a doufala jsem v mnohost článků o návštěvě této velké hvězdy tehdejšího divadla, ale moje očekávání nebyla naplněna.

Jediný časopis, který věnoval návštěvě Anny Pavlovové titulní stránku, byl časopis *Pestrý týden*,⁹⁷ který přinesl koláž z velké fotografie Anny Pavlovové v arabesce, jejího portrétu s Charliem Chaplinem a Fedorem Šaljapinem a fotografií nákladního vozu s nápisem „Anna

⁹⁶ *Sunday Mirror*, 15. 10. 1933, s. 5, [online]. Dostupné z: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000844/19331015/047/0005>. [cit. 2. 4. 2023].
⁹⁷ *Pestrý týden*, 9. 2. 1927, s. 1.

Pawlowa Tournée“. Nápis pod koláží uváděl: „Slavná ruská tanečnice Anna Pavlovová bude tančit 14. února v Praze ve velkém sále Lucerny“. Krátkou, jedno sloupkovou informativní recenzi lze dohledat v *Lidových novinách* dva dny po samotném vystoupení na sedmé straně.⁹⁸ Redaktor s iniciálami S. H. referuje o představení takto: „*Na prostém, holém podiu opatřeném pozadím z černé draperie, proveden byl za jednoduchých světelných efektů bohatý pořad z ukázek klasického umění baletního, které právě ve vlasti Anny Pavlovové v době carské těší se vrcholnému rozkvětu. Kdežto v posledních dvacetiletí vznikly nové školy, kladoucí umění tanečnímu nové základy meloplastické, hudební, rytmické a ornamentální, trvá Anna Pavlovová se svým souborem neochvějně na staré škole, která vyvíjela tanec z dokonale vypěstěné techniky těla, jmenovitě nohou. V tomto smyslu působí umění Anny Pavlovové a jejího souboru jako osvěžení čistým tancem, dokonale technicky vybaveným, v protivě k záplavě různých tak zvaných rytmik, za nimiž se často skrývá měšťanský diletantismus.*“ Večer byl složen ze tří částí, nejdříve se tančila *Chopiniana*, poté přišly na řadu tance národní s humornou vánoční epizodou na konci. Tanec Pavlovové je recenzentem vysoce hodnocen především v Drigově *Serenádě*, kde tančila Colombinu, dále v Beethovenově rondu a samozřejmě v *Umírající labuti*. Hodnocena je zejména bezchybná technika, jemná grácie pohybů a okouzující invenční půvab. Mimo Pavlovovou byl jmenovitě pochválen její partner Novikov a Algeranov, který v tanci gopak skákal skoky do takové výšky, že za to sklídl salvy potlesku. Z pozdějších dochovaných programů víme, že ve sborovém tanci gopak tančil i Borovanský, jej ale recenzent bohužel nezmiňuje.

Ke druhé návštěvě Anny Pavlovové, v roce 1930, máme již o trochu více informací, a sice obrázkový čtrnáctideník *Rozkvět* uvedl na třetí straně velkou fotografii Anny Pavlovové s oznámením: „*Anna Pavlovová, proslulá světová primabalerína, byla získána pro Prahu s 12 sólisty a 32členným baletem k dvěma pohostinským vystoupením na jejím posledním turné Evropou, ve dnech 24. a 25. března v divadle Varieté, které bylo s divadelním zařízením k tomuto účelu pronajato.*“⁹⁹ Lístky se patrně neprodávaly tak, jak by se očekávalo, a proto *Národní listy* zveřejnily tuto anonci: „*Anna Pavlovová – po obrovském úspěchu koná se dnes druhé a poslední představení od 8 hodin ve Varieté. Na pořadu: Královna loutek, Autumn leaves, Mexické tance, Divertissements; Zbylé lístky v předprodejích a po celý den v pokladně divadla.*“¹⁰⁰ Recenzentka Milena Součková pak o den později ve stejném periodiku zveřejnila krátkou recenzi, kde uvedla: „*Moderní vzestup ruského baletu byl vytvořen na základě dobrých podmínek: režisérem (choreografem), výpravou, osobnostmi. Bez nich se stává balet pouhou prázdnou, nedokonale napodobenou formou, jež nemá práva činiti si nároky na uměleckou*

98 [SH]. *Lidové noviny*, 16. 2. 1927, s. 7.

99 *Rozkvět: obrázkový čtrnáctideník*. Praha: Českomoravské podniky tiskařské a vydavatelské, 1930, s. 3.

100 *Národní listy*, 25. 3. 1930, s. 4.

přítomnost. Anna Pavlovová zůstává uprostřed svého velmi četného a jistě v mnohých případech talentovaného ensemblu jedinou osobností. Většina její družiny neovládá již dokonale baletní techniky, někteří tanečníci jsou jen pouhým stínem svojí učitelky. Pavlová jediná má onu obdivuhodnou tradici baletní techniky, koncepce a výrazu – a odvážím se toho prorocství – je její poslední důstojnou představitelkou. Je lehounká, je virtuosní do té míry, že všechny, i ty nejmladší baletky připadají vedle ní těžkopádné. Jediná mezi dnešními klasickými tanečnicemi dokáže tančit nejen na špičkách, ale vytančiti na nich smutek, melancholii.¹⁰¹ Na programu večera byla krom jiného *Amarilla*, kde pravděpodobně Borovanský též tančil roli náčelníka kmene (dle dochovaných programů z evropského turné), bohužel o jeho výkonech recenze mlčí. Další choreografií večera byl tanec *Sněhových vloček* (Snowflakes) na hudbu Čajkovského, řada národních tanců (*divertissements*) a samozřejmě *Umírající labuť*, u níž obecenstvo podle recenze tleskalo nejvíce.

Největší prostor tomuto vystoupení Anny Pavlovové věnoval Emanuel Siblík v článku pro *Rozpravy Aventina* s názvem Umělecká lekce Anny Pavlovové.¹⁰² Lze se tu mimo jiné dočíst: „Než Pavlovová nespokojila se jak jen možno s dokonalým ovládnutím klasické formy baletní, nýbrž tato v její interpretaci nabývá nových osobních nuancí, získává na subtilnějších možnostech tvárných, jinými sovy vyvíjí se. Než toto obohacování baletní formy jde ruku v ruce s jejím produševněním: divák je stejně oslněn, jako dojat při jejím tanci. Popatřme třeba na její *pas de deux* z Čajkovského *Sněhových vloček*, tančených spolu s Vladimírovem v úplné jeho formě. Rigorosní baletní formalista snad by jí pedantsky vytkl, že všechny její *pas* nejsou přesně klasicky odváženy, než jaká poesie se line z této choreografické básně, která se stává tak osobním jejím majetkem.“ K sboristům pak Siblík uvádí toto: „A konečná lekce vyplývá z tance kolektivního. Taneční soubor Pavlovové není tak homogenní tělesem, jako byl soubor *Ďagilevův* pro časté přecházení jeho členů. Než nicméně všechny jeho anonymní členy pojí stejná touha vytvořit z celku uměleckou jednotku, aby se mohla postavit po bok sólistům. Jmenovitě ženský její soubor je dokonalý tak, že každá jeho členka by mohla hned přejít na naše Národní divadlo jako první tanečnice.“ O Eduardu Borovanském bohužel ani v tomto článku nebylo ani zmínky, stejně jako v rozhovoru, který Anna Pavlovová dala Československému deníku,¹⁰³ kde mluvila o pomíjející krizi tance a předpovídala opětovný příklon ke klasickému baletu po deseti letech hledání nových forem. Jako důkaz uvedla stávající turné po Německu, které bylo po první světové válce centrem expresionistických tanečních hnutí, ale její klasické kusy tam v průběhu turné slavily největší úspěch. Jedinou zmínku o přítomnosti Borovanského v souboru Anny Pavlovové při její návštěvě Prahy v roce

101 SOUČKOVÁ, Milena. Anna Pavlovová. *Národní listy*, 26. 6. 1930, s.3.

102 SIBLÍK, Emanuel. Umělecká lekce Anny Pavlovové. *Rozpravy Aventina*, 10. 4. 1930, s. 327.

103 [CS]. Anna Pavlovová o krizi tance, *Československý deník*, 4. 4. 1930, s. 6.

1930 tak lze dohledat ve stručném sloupku v *Československém deníku* z 25. března 1931,¹⁰⁴ kde se v dvouřádkové informaci o příjezdu slavné tanečnice pisatel zmínil, že v jejím souboru je i rodák z Přerova Eduard Borovanský. Dále se pisatel omezil na konstatování, že Pavlovová právě absolvovala úspěšné turné po Anglii, Španělsku, Francii a Německu a po vystoupení v Praze bude pokračovat do severských zemí.

Dopisovatelé tehdejších periodik bohužel nevěnovali působení Eduarda Borovanského v souboru Anny Pavlovové téměř žádnou pozornost, což je vzhledem k výjimečnému postavení tohoto tanečníka politováníhodné. Jak je z předchozího textu patrné, tehdejší novináři se věnovali takřka výlučně osobnosti tanečnice Pavlovové.

¹⁰⁴ *Československý deník*, 25. 3. 1930, s. 7.

5. V souboru Ballets Russes de Monte Carlo

5.1 Mezi Annou Pavlovou a Ballets Russes de Monte Carlo

Po ne zcela úspěšné sezoně v Anglii v létě 1931 se soubor Anny Pavlovové definitivně rozpadl a tanečníci se rozešli každý svým směrem. Vzhledem k tomu, že se nedlouho po Ďagileově smrti v srpnu 1929 rozpadl i jeho soubor, bylo najednou na trhu práce k dispozici poměrně velké množství vynikajících tanečníků. Nicméně doba hluboké hospodářské krize umění příliš nepřála. Někteří tanečníci z obou skupin, včetně Eduarda Borovanského, se přesunuli do Paříže, kde se v Café Mocca scházeli s ostatními tanečníky a doufali v získání jakéhokoliv, byť i krátkodobého angažmá. V knize o Eduardu Borovanském F. Salter píše: „*Café fungovalo jako společenský klub, místo k zanechání a vyzvednutí vzkazů a pošty, ale také jako castingové místo.*“¹⁰⁵

Eduard Borovanský však rychle zhodnotil situaci a pochopil, že pravděpodobnost získání místa je téměř nulová, a spolu s Xeníí se vrátil do Přerova, kde alespoň netrpěli hladu. Pár se poměrně záhy přesunul do Prahy, kde se pokoušel o výuku tance. Eduard Borovanský se na krátký čas uchýlil jako učitel baletu v Centru vysokoškolského sportu a tělocviku, který založil František Smotlacha.¹⁰⁶ Pro vysokoškolské studentky neustále rozšiřoval možnosti sportovního vyžití. V roce 1932 mělo centrum pět oddílů tělovýchovné rytmiky,¹⁰⁷ tréninky provozovalo v pronajatých tělocvičnách v Marathonu v Černé ulici v Praze. Nově byl mezi cvičení zařazen i balet, jehož uvedení mezi tělocvičná a sportovní cvičení znamená jednak zadostiučinění pro balet po stránce tělocvičné, jednak tento fakt dokládá snahu vedení vysokoškolského tělovýchovného centra o umělecké ambice určitých cvičení. Výsledky rytmického a baletního cvičení byly veřejnosti předloženy na akademii pořádané v Lucerně, kdy už baletní hodiny vedla Ria Astrová (vl. jménem Marie Astrová 1909–1966, žačka R. Remislavského), která tréninky převzala po odjezdu Eduarda Borovanského zpět do Paříže. O kvalitě výuky baletu hovoří i fakt, že hodiny vyhledávaly i členky souboru baletu Národního divadla.¹⁰⁸ K zaměstnání Eduarda Borovanského v Marathonu referovali zpravodaj regionálních novin Haná: „*V červnu tohoto roku vrátil se po ukončení turné osiřelého baletu Anny Pavlovy do svého rodiště Přerova bývalý partner zesnulé nejslavnější tanečnice světa Eda Borovanský. Koncem prázdnin pak navštívil Prahu, kde se mu dostalo několika výhodných nabídek. Akceptoval nabídku profesora Smotlacha, ředitele Státního tělovýchovného ústavu pro vysokoškolskou mládež se sídlem v paláci Marathon v Praze. Na tomto ústavě bude Eda*

105 SALTER, F. *Borovansky, The man who made Australian ballet*, s. 42.

106 PhDr. František Smotlacha (30. 1. 1884–18. 7. 1956), v roce 1910 založil dobrovolnou organizaci vysokoškolský sport, byl jmenován prvním docentem tělovýchovy v českých zemích; věnoval se též mykologii a její propagaci

107 SIBLÍK, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás*. Praha: Václav Petr, 1937, s. 150.

108 Tamtéž s. 153.

*Borovanský a jeho paní Xenia Nikolajevna-Smirnova vyučovali baletu. Oba již v úterý ráno odleji do Prahy, aby zařídili potřebné zahajovací práce, nutné před započatím školního roku, který začne 1. října.*¹⁰⁹

V Praze však patrně nebylo všechno ideální, a tak se Eduard Borovanský se svou ženou přesunuli do Berlína, kde měla Xeniiina matka malou baletní školu. Lokální deník Haná o tom referoval takto: „*Eda Skřeček-Borovanský z Přerova, který do tragické smrti nejslavnější tanečnice světa jezdil se souborem Anny Pavlovy jako jeden z jejích partnerů, byl do nedávna profesorem rytmiky a baletu v ústavě Vysokoškolského sporu v Praze v Marathonu. Tam však nemohl řádně uplatnit své velké taneční umění, proto se začal zabývat myšlenkou sestavením nové umělecké baletní skupiny. Svůj úmysl také realizoval a nyní v Berlíně nacvičuje se šestičlenným ensemblem velký baletní program, se kterým hodlá nastoupit světové turné. V jeho souboru je několik významných členů bývalé družiny Anny Pavlovy, tak že není pochyby, že korpus složený z tak silných uměleckých jednotek bude provázen velkým úspěchem.*“¹¹⁰ Jiný zdroj pak uvádí, že Eduardu Borovanskému byla přislíbena baletní role v jednom z Berlínských divadel, dokonce započaly i zkoušky, ale termín premiéry se neustále posouval.¹¹¹ Eduarda Borovanského živila za jeho pobytu v Berlíně patrně jeho žena Xenia, která pomáhala své matce v baletní škole. Obecně nebyl Berlín v období Výmarské republiky příliš nakloněn klasickému baletnímu umění a Eduard Borovanský tam nebyl schopen najít adekvátní práci. Neustále byl v písemném kontaktu s Victorem Dandréem, a když od něj dostal zprávu, aby se dostavil do Paříže a kontaktoval pana de Basila v záležitosti tanečního uplatnění, neváhal sice, neměl však na zaplacení jízdného a musel si od Dandrého na cestu vypůjčit.

5.2 Eduard Borovanský v souboru Ballets Russes de Monte Carlo

Po Ďagilevově smrti se umělci z jeho skupiny rozešli do významných divadel po celém světě. V roce 1931 získal Michail Fokine (1880–1942) angažmá v New Yorku, Leonide Massine (1896–1979) v La Scala v Miláně, George Balanchine (1904–1983) v Paříži a Bronislava Nižinská (1891–1972) ve Vídni. Jakkoliv se právě Nižinská zpočátku snažila udržet skupinu pohromadě, nepodařilo se jí to, a to zejména kvůli vysokým finančním požadavkům tanečníků a probíhající světové hospodářské krizi, která umění příliš nepřála.

109 Eda Borovanský profesorem baletu v Praze, 16. 9. 1931, s. 2. [online] Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/vkol/view/uuid:0c03851b-ced7-4853-a7b7-208c57660df3?page=uuid:e1f7f78f-1bcc-11e4-85d8-90b11c419e63>. [cit. 21. 3. 2023].

110 Bývalý partner nejslavnější tanečnice Anny Pavlovy na světové turné, Haná, 5. 4. 1932, s. 2. [online] Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/vkol/view/uuid:eba089ad-ea82-48f9-b721-0c19a778a6b7?page=uuid:885b5993-1bc6-11e4-85d8-90b11c419e63>. [cit. 21. 3. 2023].

111 SALTER, F., Borovansky, The man who made Australian ballet, 1980, s. 43.

Zásadní osobou, která přispěla k zachování a pokračování odkazu Ďagileva v Ballet Russes¹¹², byl René Blum (1878–1942), jemuž bylo v roce 1931 už padesát tři let. Blum pocházel z rodiny intelektuálů, měl humanitní vzdělání a na začátku své kariéry působil jako literární kritik a šéfredaktor literárního časopisu *Gil Blas*. Jeho velkou zálibou vždy bylo divadlo a roku 1924 se stal ředitelem činohry a operety v divadle v Monte Carlu.¹¹³ Bezprostředně po Ďagilevově smrti existoval smluvní vztah mezi souborem a divadlem v Monte Carlu, který chtěl tehdejší ředitel operního souboru Raoul Gunsborg prodloužit a soubor převést k sobě do divadla. Za tímto účelem byl René Blum ustanoven ředitelem baletu, ale dluhy souboru byly bohužel tak velké, že je nebylo možné splatit a soubor se rozpadl. Nicméně Bluma myšlenka spojení baletu s divadlem v Monte Carlu zaujala natolik, že napsal Leonidu Massinovi, Georgi Balanchinovi, Sergeji Lifarovi (1905–1986) a Sergeji Grigorievovi (1883–1968)¹¹⁴ se žádostí o účast na tomto projektu.

Druhým podstatným mužem pro vznik Ballet Russe de Monte Carlo byl Colonel W. de Basil (vlastním jménem Vassily Grigorievitch Voskresensky; 1888–1951). Byl to ruský voják, který se po bolševické revoluci usídlil v Paříži a založil zde spolu s impresáři Alexisem Zeterelim uměleckou agenturu. Později se oba stali řediteli L'Opéra Russe à Paris s hlavní hvězdou Fedorem Chaljapinem (1873–1938). Jedním ze zásadních počínů skupiny bylo uvedení opery *Princ Igor* s choreografií k *Poloveckým tancům* od Michaila Fokina.

Tento soubor si René Blum pozval do Monte Carla na pohostinské vystoupení, a tak se 24. dubna 1931 oba muži potkali a diskutovali možnost vytvoření baletního souboru při divadle v Monte Carlu. De Basil odjel se souborem do Londýna, ale myšlenka neusnula a postupně se jim podařilo podepsat smlouvu s Georgem Balanchinem jako baletním mistrem, a sice na čtyři měsíce s datem podpisu 4. ledna 1932. Boris Kochno (1904–1990) byl angažován jako libretista a umělecký vedoucí (dostal smlouvu na šest měsíců)¹¹⁵ a Sergej Grogorijev jako režisér. Na Balanchinův podnět byly angažovány i tři mladičké tanečnice, které byly také nazývány „baby balerínami“. Jednalo se o dvanáctiletou Tamaru Toumanovovou (1919-1996), dvanáctiletou Irinu Baronovovou (1919-2008) a čtrnáctiletou Tatjanu Rjabušinskou (1917-2000). První dvě jmenované byly žačkami Olgy Preobraženské, Rjabušinská studovala u Tamary Kšešinské.¹¹⁶ Mezi dalšími tanečnicí přijatými na samém začátku fungování souboru byli Alexandra Danilovová (1903-1997) a Leon Woizikowsky, oba zkušeni tanečníci z původního Ďagilevova souboru.

112

113 SORLEY WALKER, Kathrine. *De Basil's Ballets Russes*. London: Hutchinson, 1982.

114 Sergej Leonovich Grigorijev, tanečník, baletní mistr a inscenátor baletů, který pracoval pro Ballet Russe od roku 1909 až do Ďagilevovy smrti. Poté se připojil k Ballets Russes de Monte Carlo, kde znovu inscenoval některé balety Ďagilevova souboru. Byl znám pro svou fenomenální paměť, kdy byl celovečerní balety schopen inscenovat z paměti.

115 SORLEY WALKER, Kathrine, *De Basil's Ballets Russes*, 1982, s. 7.

116 BRODSKÁ, Božena. *Les Ballets Russes*. Praha: NAMU, 2001, s. 42.

První představení Ballet Russe de Monte Carlo¹¹⁷ se konalo v 17. ledna 1932 u příležitosti monackého státního svátku. Na programu byl balet *Cotillon* (česky spodnička) na Kochnovu libreto a hudbu Emmanuela Chabriera v choreografii Georga Balanchina, kde Tamara Toumanovová tančila sérii 32 *fouettes* a 16 *triple fouettes*, což na diváky velmi zapůsobilo¹¹⁸ a z mladičké tanečnice se stala přes noc hvězda. V tomto premiérovém večeru tančil hlavní mužskou roli sám Balanchine (roli po něm později převzal David Lichine).¹¹⁹ Představení mělo velmi příznivé kritiky. Po tomto povzbudivém začátku vystoupil soubor 12. dubna 1932, kdy v Monte Carlu zahájili sezonu, s baletem *Cotillon*, následovaným dalším Balanchinovým baletem *La Concurrence* (česky Konkurence). Eduard Borovanský tu tančil jednu z hlavních rolí dvou soupeřících krejčí, a to na libreto Andrého Deraina a hudbu Georgese Aurica. Posledním baletem byl *Le Bourgeois gentilhomme* (česky Měšťák šlechticem) na hudbu Richarda Strausse s Davidem Lichinem v hlavní roli. V této první sezoně souboru také vytvořil svou první choreografii Leonid Massine, jednalo se o balet *Jeux d'enfants* (česky Dětské hry) na libreto B. Kochna s Bizetovou hudbou (premiéra 14. dubna 1932), kde Eduard Borovanský později tančil roli koně, kterou alternoval s Julekem Šebalevským. Do souboru byli postupně přijati další tanečníci, převážně ze souborů Ďagileva a Anny Pavlovové, jmenovitě to byli tito tanečníci: Heléne Kirsovová, Olga Morozovová, Ljubov Rostovová, Nina Verchininová, Roland Guerard, Roman Jasiňsky, David Lichine, Paul Petrov, Yurek Šebalevsky, Ivo Váňa Psota a patrně i Eduard Borovanský. V článku z prvního ledna 1933 už pisatel uvedl, že soubor měl čtyřicet tanečníků, a když vystupoval soubor v Casinu, bylo jich i padesát. Co se národností týče, nejpočetněji byli zastoupeni Rusové, dále v souboru tančili tři Dánové, čtyři Poláci, jedna Francouzka, jeden Američan a dva Češi.¹²⁰

Ráda bych na tomto místě uvedla na pravou míru problematiku názvu skupiny, který se často měnil. Například v roce 1933 vystupovala skupina na svém turné v USA po názvem Monte Carlo Ballet Russe, v Londýně v roce 1934 pak vystupovali pod označením Ballets Russes du col. W. de Basil. Skupina se v roce 1936 po hádce Bluma a de Basila rozpadla, přičemž Blumův soubor se přejmenoval na Les Ballets de Monte Carlo a od března 1938 používal název Le Ballet russe de Monte Carlo (tedy nikoliv Ballets Russes, ale jednotné číslo Ballet russe). De Basilův soubor užíval označení Les Ballets Russes du col. W. de Basil, avšak de Basil neváhal označení souboru pro určité zahraniční turné změnit, jak již bylo uvedeno výše.¹²¹ Stejně tak byl schopen v rámci turné soubor rozdělit na dvě menší skupiny, jak se

117 Název se často měnil, tanečníci přecházeli mezi skupinami

118 BEAUMONT, Cyril W. *The Monte Carlo Russian Ballet*. London: Wyman and Sons Ltd., 1934, s. 8.

119 SORLEY WALKER, K. *De Basil's Ballets Russes*, 1982, s. 10.

120 SUHDOLSKÝ, Ladislav. Dva Přerované tančí pod vlajkou princezny monacké, *Haná* 1. 1. 1933, s. 4. [online]. Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/vkol/view/uid:0dfd7ee5-77a0-4d97-8d9e-dae4c78efb4e?page=uid:308bc00d-2077-11e5-8d28-90b11c419e63>. [cit. 21. 3. 2021].

121 LE MOAL, Phillippe. *Dictionnaire de la Danse*. Paris: Larousse, heslo Les Ballets Russes.

stalo například na americkém turné v roce 1933, kdy se ukázalo, že zájem publika v New Yorku je obrovský, a tak de Basil narychlo rozdělil soubor do dvou menších, přezkoušel repertoár v nových obsazeních a část souboru poslal plnit smluvní závazky v ostatních amerických městech, zatímco druhá část zůstala oproti původním plánům v New Yorku, kde v Divadle st. James vyprodávala představení po celé čtyři měsíce. Oba soubory přitom vystupovaly pod stejným názvem, což přineslo řadu zmatků. Kromě názvu skupiny se také často měnili tanečníci a choreografové, kteří přecházeli z jedné skupiny do druhé, role byly často přeobsazovány, repertoár se obměňoval a tlak na tanečníky a jejich výkony byl obrovský, přičemž finanční podmínky byly průměrné. Tanečníci tak často přecházeli z jedné skupiny do druhé v naději na lepší podmínky.

O tom, kdy přesně Eduard Borovanský do souboru vstoupil, můžeme bohužel pouze spekulovat. V příloze knihy *De Basil's Ballets Russes*¹²² je uveden jmenný seznam všech tanečníků i s daty jejich nástupu a odchodu ze souboru, eventuelně i jejich přechody mezi skupinami. U Eduarda Borovanského jsou uvedena léta 1933–1938. V Salterově knize však Eduard Borovanský vzpomínal, že byl se souborem od samého počátku a v detailu popisuje, jak v Paříži čekal na schůzku s de Basilem a na první turné, které začalo v Antverpách, pokračovalo přes Nizozemsko a jihozápadní Německo a skončilo v listopadu 1932 v Ženevě ve Švýcarsku. Úvodní turné skupiny přes Belgii a Nizozemsko potvrzuje i ostatní literatura.¹²³ Konečně krajanský časopis *Telegraf* z Baltimore v USA v článku s názvem „Dva Čechoslováci s baletem na světovou výstavu do Chicaga“ z 5. května 1933¹²⁴ uvedl: „*Dva českoslovenští tanečníci působí v souboru princezny monacké, který je po zániku skupiny Anny Pavlovové nejslavnějším uměleckým souborem svého druhu světa. Bývalý choreograf Zemského divadla v Brně, Ivo Váňa Psota, a někdejší partner Anny Pavlovové a sólista Národního divadla v Praze Eda Borovanský z Přerova vstoupili na podzim loňského roku do svazku této umělecké baletní skupiny, se kterou nyní tančí v Monte Carlu.*“ Francouzský taneční slovník pak rok 1932 potvrzuje.¹²⁵

Nevíme tedy, zda Eduard Borovanský vstoupil do skupiny hned při jejím vzniku, nebo až na podzim, jak uvádějí krajanské noviny. Jisté však je, že Eduard Borovanský byl konečně členem baletní skupiny s repertoárem, o kterém snil. Celá léta u Anny Pavlovové si stěžoval na zkosnatělý a zastaralý repertoár, poplatný ruské baletní tradici. Nyní se dostal do souboru, který skutečně zaměstnával nejprogresivnější umělce své doby, kteří se nebáli experimentu, a repertoár, který tvořili, rozhodně nelze považovat za zkosnatělý nebo zastaralý. Balanchine

122 SORLEY WALKER, K. *De Basil's Ballets Russes*, 1982, s. 10.

123 BEAUMONT, Cyril W. *The Monte Carlo Russian Ballet*, 1934, s. 8.

124 Dva Čechoslováci s baletem na Světovou výstavu do Chicaga. *Telegraf*, 5. 5. 1933, [online]. Dostupné z: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83045434/1933-05-05/ed-1/seq-7/>, s. 7. [cit. 21. 3. 2021].

125 LE MOAL, Philippe. *Dictionnaire de la Danse*. Paris: Larousse, 1999, heslo Borovansky Edouard.

na konci první sezony odešel ze souboru a jeho místo zaujal Leonide Massine, který se souborem nastudoval na hudbu Richarda Strausse svou starší choreografií *Le Beau Danube*. Borovanský zde byl obsazen do proslulé komické role Siláka, která bavila obecenstvo v různých přeobsazeních celá desetiletí a Borovanský ji tančil později i se svým vlastním souborem v Austrálii. I Cyril W. Beaumont zmiňuje přínos Eduarda Borovanského k úspěchu díla a píše: „*Musím také zmínit excelentní výkon Eduarda Borovanského v roli „Siláka“, jehož charakteristiku doplnil patkou, cigaretou za uchem a panteří chůzí.*“¹²⁶

Massine se souborem také nastudoval komický balet *Scuolla di Ballo* (česky Škola baletu) na hudbu Luigiho Boccheriniho, kterou vytvořil původně pro Ďagilevův soubor. Třetím a pro soubor svým způsobem zásadním baletem první sezony v Monte Carlu, kterou též nastudoval Massine, byla choreografie na Čajkovského *Symfonii č. 5* s názvem *Les Presages* (česky Předtuchy). Massine si tu odvážně vybral ke zpracování symfonickou hudbu a abstraktní téma boje člověka s osudem, což přineslo neočekávaný úspěch a nabídku na vystoupení souboru v Londýně, které se stalo počátkem fenomenálního úspěchu souboru.

První krátká evropská sezona souboru byla zakončena v listopadu 1932 v Ženevě. Tanečníci dostali volno s tím, že se znovu sejdou po vánočních svátcích, aby se připravovali na novou sezonu, kterou měli dle smlouvy opět zahájit v divadle v Monte Carlu. V plánu byly tyto balety: *Le Beau Danube* (česky Na krásném Dunaji), *Scuola di Ballo* (česky Škola baletu) a *Les Presages* (česky Předtuchy). Sezona v Monte Carlu trvala pouze šest měsíců (od dubna do poloviny května 1933), přičemž vedení souboru nemělo žádné další nabídky k vystoupení. Budoucnost souboru vyřešilo až speciální představení pro zástupce londýnských Stoll Theatres (provozovatelé Alhambra Theatre v Londýně), které skupině zajistilo pozvání do Londýna na tři týdny s možností prodloužení. Ještě předtím však soubor odjel do Španělska. Eduard Borovanský později vzpomínal na úvodní představení v Barceloně takto: „*První představení v Barceloně si budu pamatovat navždy. Publikum nás uvítalo frenetickým potleskem. Ačkoliv jsme tušili, že se na nás obecenstvo těšilo, tak vřelé přijetí jsme skutečně nečekali. Nikdo si neumí představit, jak jsme se cítili a jak jsme tančili. Nejhezčí moment pak přišel ve finále *Poloveckých tanců* z opery *Princ Igor*, kdy diváci začali nadšením tleskat a křičet a na pódium dopadaly květiny a kytice. Ve stejnou chvíli se na nás začaly snášet okvětní lístky růží, které vedení divadla poručilo schovat do opony. Dotančili jsme pokryti květinami a okvětními plátky růží.*“¹²⁷ Přijetí v Barceloně předznamenalo úspěch v Londýně, kam se soubor vzápětí přesunul.

126 BEAUMONT, Cyril W. *The Monte Carlo Russian Ballet*, 1934, s. 13.

127 SALTER, F., *Borovansky, The man who made Australian ballet*, s. 54.

Premiérové představení se v Londýně konalo 4. července 1933 v divadle Alhambra, přičemž angažmá souboru tu mělo trvat tři týdny. Taneční soubor byl rozšířen a v Londýně už s ním vystupovali i Anton Dolin, Vera Zorinová a Nina Verchininová (studovala u Preobraženské a zároveň i u Labana).¹²⁸ První večer byl uveden Massinův balet *Les Presages* a *Le Beau Danube* a obecnstvo i kritici byli nadšeni. Eduard Borovanský později o tomto představení uvedl: „*Tento první večer byl triumf. Publikum tleskalo a otevřeně demonstrovalo svoje ocenění a porozumění směřující k souboru. To bylo něco, co jsem od jindy tak distinguovaného anglického publika nečekal.*“¹²⁹ Smlouva byla rychle prodloužena na čtyři měsíce, což pro tanečnický znamenalo rychlé zkoušení nového repertoáru, který sestával ze staršího repertoáru Ďagilevova souboru, a jako novinka se nacvičoval další Massinův symfonický balet s názvem *Choreatium* na části Bramhsovy *Čtvrté symfonie*, který byl nazkoušen za pouhé tři týdny. Tanečníci byli z celého shonu vyčerpaní, protože jediný volný den, kdy se nehrálo představení, museli věnovat zkouškám. Také jejich platy byly po konverzi měny z franků, ve kterých byli oficiálně placeni, na britské libry velmi nízké, a tak došlo na vyjednávání souboru s de Basilem, který musel tanečnickům platy alespoň o něco zvýšit. Tento fakt umožnil Eduardu Borovanskému pozvat do Londýna i svou ženu, která v mezidobí pobývala v Berlíně, kde stále učila v baletní škole své matky.

Eduard Borovanský si v souboru vydobyl unikátní postavení, byl prvním charakterním tanečníkem souboru. Jeho výkony byly často pochvalně komentovány tehdejší kritikou. V rámci souboru měl pozici staršího, zkušeného tanečníka, kterého se pro jeho odtažitost někteří mladší tanečníci báli. V období Ballet Russe de Monte Carlo bylo Eduardu Borovanskému přes třicet let, zatímco některé tanečnice souboru byly o polovinu mladší než on. De Basil postupně předal Eduardu Borovanskému odpovědnost za tzv. extras, což byla práce se sborem, který se najímal v místě vystoupení na velké sborové scény, na něž kmenový soubor početně nestačil. Tzv. extras často neměli taneční vzdělání a bylo potřeba je rychle naučit roli. Eduard Borovanský tuto funkci plnil s entuziasmem a pochopením pro „dočasné“ členy skupiny. Kromě toho, že je vedl pohybově, jim byl nápomocen například i radou v oblasti líčení a kostýmů.¹³⁰ Kromě této funkce byl považován za jakési širší vedení souboru, tanečníci za ním chodili se stížnostmi a očekávali, že je bude komunikovat s de Basilem. Postupně se stával pro soubor čím dál více nepostradatelným a v roce 1937, když byli do souboru přijímáni noví členové, stal se spolu s de Basilem a Grigorijevem členem zkušební komise.¹³¹

128 BRODSKÁ, B., *Les Ballets Russes*, s. 43.

129 SALTER, F., *Borovansky, The man who made Australian ballet*, s. 55.

130 SORLEY WALKER, K. *De Basil's Ballets Russes*, s. 10.

131 Tamtéž, s. 221.

Svoje dojmy z počátku působení v souboru popsal Eduard Borovanský v dopise domů, který byl částečně přetištěn v regionálních novinách Haná. Psal v něm mimo jiné: „*Po absolvování pařížské sezony odjedeme do Londýna, kdež uspořádáme první baletní koncert 4. července v překrásném sále divadla Alhambra. V Barceloně a Paříži jsme slavili obrovské úspěchy, což nás činí šťastnými, neboť je nám to plným vděkem za naši vytrvalou a seriosně chápanou práci. Při dnešní nešťastné mizerii máme každý den vyprodáno a Theatre Chatelet je jedním z největších v Paříži. Noviny vynášejí náš výkon do nebe a šíří slávu našeho kumštu, který v pravdě možno nazvat dřinou – byť i mnohému z nás velmi příjemnou. Necht' vás to nepřekvapí, sdělím-li vám, že dnes píše v noci po třetí hodině, jindy se k vyřizování dopisů vlastně nedostanu. V 9 hodin ráno již zas zkoušíme. Až 10 hodin denně. Je to úžasné, vysilující. Inu domoci se něčeho není dnes tak snadné, a pokládají-li nás kritiky za nejlepší balet světa, musíme si toho arciť zasloužit. Kdyby u nás byla zavedena určitá pracovní doba, úměrná naší fyzické únavě, pak bychom nikam nedospěli, ale poněvadž skáčeme těch 9-10 hodin, tak jsme to dotáhli na nejlepší světové jméno. Jsou zde právě agenti z New Yorku, kteří otvírají oči, co z nás všech udělala evropská krise.*“¹³² Z výše uvedeného je patrné, jaké poměry ve skupině panovaly, ale z dopisu je zřejmý i Borovanského entuziasmus a chuť do další práce.

Po úspěšném londýnském turné se soubor na pozvání impresária Sola Huroka přesunul do USA, kde měl turné zahájit v St. James Theatre v New Yorku a následně pokračovat do dalších amerických měst. Protože přijetí v New Yorku bylo velmi příznivé, vedení souboru rozhodlo soubor rozdělit: část ho ponechat trvale v New Yorku a část poslat, pod vedením Massina, splnit smluvní závazky do ostatních měst. Eduard Borovanský byl členem zájezdní části skupiny, která musela zvládnout nejen namáhavé cestování, ale také přezkušování repertoáru zapříčiněné rozdělením souboru. Navíc s nimi Massine zkoušel svůj nový balet s tématem transkontinentální železnice s názvem *Union Pacific*, kde měl Eduard Borovanský hned dvě role, a sice *pas de trois* v *Mexickém tanci* s Tamarou Toumanovovou a Yurekem Shebalevskym a malou roli kapitalisty, který při otevření železnice zatluoká poslední zlatý hřeb. Z obsazení spolu s největšími hvězdami souboru je jasně patrné, jaká byla pozice Eduarda Borovanského v rámci skupiny. K jeho lítosti se však většina recenzentů vyjadřovala k jeho malé roli kapitalisty, namísto aby se zabývala jeho tanečními výkony v rámci hvězdného *pas de trois*. Premiéra baletu *Union Pacific* na hudbu Nikolaje Nabokova proběhla 6. dubna 1934 ve Filadelfii na libreto, které podle předlohy amerického spisovatele Archibalda MacLeishe napsal sám Massine.

132 SUHDOLSKÝ, Ladislav. Není lehké býtí sólistou nejslavnějšího baletu světa, *Haná*, roč. XXIV, 29. 6. 1933, č. 147, s. 2. [online]. Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/vkol/view/uid:365d1e28-b234-4df8-8b31-43f7cffe211?page=uid:76bbe3cd-2077-11e5-8d28-90b11c419e63>. [cit. 21. 3. 2023].

Po návratu z USA se soubor přesunul do Londýna, kde v Royal Opera Covent Garden vystupoval od 19. června do 10. srpna 1934. Soubor pro tuto londýnskou sezonu nastudoval některé balety z Ďailevovy doby, a to *La boutique fantasque*, *Ptáka ohniváka* a *Aurořinu svatbu*, ve které dostaly velký prostor tzv. baby balerinas Toumanovová, Baranovový a Rjabušinská.¹³³ Sezona byla opět velmi úspěšná a kritici srovnávali skupinu s Ďagilevovým souborem, přičemž psali, že Ďagilevův balet nikdy nedosáhl kvalit Ballet Russe de Monte Carlo, a to ani po stránce technické, ani po stránce umělecké. Uvnitř souboru to ale vřelo. Tanečníci se cítili unaveni a nedoceněni, nejvíce nespokojený byl Leon Woizikowsky, kterému byla upřena hlavní role v baletu *Třírohý klobouk*. Woizikowsky měl pocit, že má hlavní roli v tomto baletu nárok, protože ji tančil už v Ďagilevově souboru. Ale Massine trval na tom, že na všech premiérách bude tančit hlavní roli sám a Woizikowskému nabídl alternace. Nenašli však shodu, a tak Woizikowsky po londýnské sezoně ze souboru odešel. Nejistotu a frustraci mezi tanečníky vnášely i intriky mezi de Basilem, Massinem a Grigorijevem, které se začaly projevovat i otevřenými hádkami před členy souboru, což vyvolávalo obavu možného odchodu jednoho z nich.¹³⁴

Po skončení úspěšné sezony dostali tanečníci na měsíc volno a Eduard Borovanský s Xenii odjeli do Přerova, kde si chtěli odpočinout a strávit společný čas, kterého si od svatby příliš neužili. Eduard Borovanský nezapomněl poslat pohled do lokálního deníku *Haná*, který následně zveřejnil zprávu, kde napsal, že Přerované z montecarloského baletu se již těší na návrat do vlasti.¹³⁵ Po necelém týdnu se v Přerově bez ohlášení objevil de Basil ve velkém voze americké výroby a žádal Eduarda Borovanského, aby se do tří dnů dostavil do Paříže, kde se měl soubor setkat a zkusit na vystoupení v novém divadle v Mexico City, na které dostal de Basil neočekávaně nabídku. De Basil byl na cestě na krátký ozdravný pobyt v Karlových Varech, kde se, jak řekl Eduardu Borovanskému, chystal léčit svoje nervy. Eduard Borovanský se zeptal, zda s sebou může vzít svou ženu, ale de Basil odmítl s tím, že toto turné bude velmi nákladné a že si další výdaje nemůže dovolit. Eduard Borovanský odmítl odjet do Mexika bez Xenie, de Basil mu odmítl uvěřit a odjel do Karlových Varů. Dva dny nato ho tam Borovanský navštívil, ovšem oba muži zůstali neústupní, a tak na Mexickém turné Eduard Borovanský chyběl, stejně jako čtrnáct dalších tanečníků, kteří už dále nechtěli snášet podmínky nastavené v souboru a byli unaveni častými de Basilovými nesplněnými sliby. Eduard Borovanský s Xenii zůstali doma v Přerově a užívali si odpočinek a společný čas. Eduard Borovanský se věnoval svým koníčkům, malbě, rybolovu a dlouhým procházkám

133 BRODSKÁ, B., *Les Ballets Russes*, s. 44.

134 SALTER, F., *Borovansky, The man who made Australian ballet*, s. 60.

135 Přerované u montecarloského baletu se již těší na návrat do vlasti. *Haná*, 24. 6. 1934, s. 5. [online]. Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/vkol/view/uuid:d3d684ae-1243-4f11-8e41-28a6f2f01a95?page=uuid:9e920ce3-f21a-11e3-ae7d-90b11c419e63>. [cit. 22. 3. 2023].

v přírodě, ale když minuly Vánoce, začal být nervózní a částečně svého rozhodnutí do Mexika nejet litoval. Po celou dobu své dovolené byl ve styku se členy skupiny a díky tomu věděl, kdy se mají vrátit do Evropy. Rozhodl se proto, že na soubor pojedě čekat do Paříže. V březnu 1935 odjel i s Xenii do Paříže.

Nedlouho před odjezdem se Eduard Borovanský v Přerově zúčastnil charitativního vystoupení, pořádaného dobročinným spolkem Vlasta a dámským odborem Čsl. červeného kříže na podporu dětí nezaměstnaných rodičů. „*Večer s programem za laskavého vystoupení bal. Mistra Edy Borovanského, partnera nezapomenutelné Anny Pavlovovy a žáček místních rytmických škol,*“ jak stálo na plakátu k události¹³⁶, se konal 24. února 1926 od 20 hod. ve Dvoraně městského domu. Redaktor deníku Haná o vystoupení napsal mimo jiné toto: „*Hlavní zájem večera nesl se přirozeně k číslům mistra Borovanského. Ten na cestě za samostatným uměleckým projevem vychází přirozeně z ruského baletu, ruský balet se svou tělesnou gymnastikou, nyní tak kaceřovanou, bude mít věčnou platnost. Plné zvládnutí tělového mechanismu a intenzivní prožití námětu je umělecky cenným konečným výsledkem produkce mistra Borovanského. Tančil Španělský tanec z op. Třírohý klobouk od Manuela de la Fally a Tatarský tanec z Borodinovy opery Kníže Igor. Tam osudové chvíle španělského toreadora při zápasu s býkem se sérií skoků, zvrátů, úniků, postojů, víření, výpadů, kleků, vztyku atd., zde příběhy sveřepého Tatařina ozbrojeného lukem vsazené do životního rámce primitivního snad lovce, snad bojovníka a znázorněné virtuosně barbarskými pohyby ostrých akcentů, to jsou pravé mužské, chlapské tance, při nichž jde o něco víc než o zdobnou piruetu. Při nich nebylo možno vystačit s běžnou manýrou, nýbrž bylo možno samostatně tvořit. Úspěch se ovšem dostavil, mnoho potlesku, kytice a květinový koš. Čísla mistra Borovanského hudebně spolutvořil ředitel K. Mařík, jeho synchronisticky přesný rytmus byl na setinu vteřiny nerozlučně spjat s pohybem na scéně jako elektrický vypínač s proudem.*“¹³⁷

Po příjezdu do Paříže byl Eduard Borovanský kontaktován Leonem Woizikowským, který s Eduardem Borovanským tančil jak u Anny Pavlovové, tak v Ballet Russe. V roce 1935 si Woizikowsky založil vlastní malý soubor, kde tančila jeho dcera Sonia Woizikowska, Lydia Sokolovová, Igor Youskevitch a Thadee Slavinsky, tedy většinou ti, kdo odmítli s de Basilem odjet do Ameriky. Woizikowsky nabídl Eduardu Borovanskému místo v souboru. Ten souhlasil, ale pouze pod podmínkou, že jeho účast je dočasná a že jeho záměrem je vrátit se zpět do souboru k de Basilovi. Soubor byl pojmenován Les Ballets Woizikowsky a vystupoval v Paříži v Opera Comique. Eduard Borovanský v tomto souboru nezůstal dlouho, začal totiž realizovat

136 Státní okresní archiv Přerov, Sběrka dokumentace k osobnostem Přerovska, složka Eduard Skřeček Borovanský.

137 Baletní mistr Eda Borovanský. *Haná*, 28. 2. 1935, s. 2. [online]. Dostupné z:

<https://www.digitalniknihovna.cz/vkol/view/uuid:4ac0d92b-c5f2-4b0e-bbeb-b044912b6914?page=uuid:ed179820-2f46-11e4-b450-90b11c419e63>. [cit. 22. 3. 2023].

svou myšlenku k návratu k Ballet Russe a začal vyjednávat s de Basilem. Nakonec mu nejspíš pomohla přímluva impresária Sola Huroka, který už plánoval další americké turné.

Podle jeho názoru byla substituce rolí, které dříve tančil Eduard Borovanský, nedostatečná a výslovně si přál Eduarda Borovanského zpět. Eduard Borovanský vystoupil se svou staronovou skupinou v Covent Garden v Londýně (11. června – 24. srpna 1935), kde tančil produkci opery *Prince Igora* a následně dva obnovené balety *Šeherezáda* a *Thmar*. Premiérově zde byl uveden balet Bronislavy Nižinské *Les Cent Baisers* (Sto polibků) na d'Erlangerovu hudbu.

Následovalo další americké turné, které trvalo od října 1935 do dubna 1936. Soubor se v rámci tohoto turné poprvé objevil v Metropolitní opeře v New Yorku (9.–20. října 1935), kde uvedli obnovená Massinova díla včetně baletu *Choreatium* a *Les solei de nuit* (česky Noční slunce) na hudbu Rimského-Korsakova. Během dlouhého a náročného turné pak ještě tanečníci zkoušeli Berliozovu *Fantastickou symfonii*, na niž Massine vytvořil dějový balet o pěti jednáních. Eduard Borovanský tančil postavu starého pastýře v pastorální scéně třetího jednání. Zatímco na turné po USA vystupovali pod jménem Ballet Russe de Monte Carlo, na sezonu do Londýna v roce 1936 přijeli již jako Colonel de Basil's Ballets Russes. V Covent Garden (15. června – 28. srpna 1936) také uvedli premiéru *Fantastické symfonie*. Hlavní role tančil sám Massine a Toumanovová, výpravu vytvořil Christian Bérard (premiéra 24. července 1936).¹³⁸ Avšak v Londýně nastalo určité zmatení publika, protože ve stejnou dobu vystupovala v divadle Alhambra skupina založená Blumem pod názvem Ballet Russe de Monte Carlo. Jejich kmenovým choreografem byl Michail Fokine a pro soubor vytvořil např. choreografii *Dona Juana* na Gluckovu hudbu (premiéru měla 17. června 1936 v Londýně), která sklídila obrovský úspěch. Následnou novou choreografií pak byl *L'Épreuve d'Amour* na Mozartovu hudbu, která měla premiéru v Monte Carlu 4. dubna 1936. Vyprávěla korejskou národní pohádku, která byla doprovázena nádhernou výpravou Andrého Deraina.

Tuto nevšední situaci dvou slavných souborů v jednom městě reflektoval samozřejmě i Eduard Borovanský a později k tomu napsal: „*Byli jsme samozřejmě všichni zvědaví, jak si ‚druhá‘ skupina vede. Bohužel jsme měli velmi málo příležitostí vidět jejich představení, protože jsme většinou hráli paralelně s nimi. Nicméně měl jsem možnost zhlédnout představení Dona Juana a musím říci, že pro mě bylo potěšení se na ně dívat, neboť měli opravdu hodně výborných tanečníků. Dokonce jsem měl dojem, že jejich Carneval je lepší než ten náš, protože měli hodně mladších tanečníků. Prostě si úspěch zasloužili*“.¹³⁹

138 BRODSKÁ, B., *Les Ballets Russes*, s. 45.

139 SALTER, F., *Borovansky, The man who made Australian ballet*, s. 64.

De Basil a Blum k sobě chovali zášť, která se ještě prohloubila, když de Basil zjistil, že Blum se se svým souborem chystá na turné do Austrálie. De Basil nechtěl v žádném případě o tento profitabilní trh přijít, a tak se spojil s Leonem Woizikowským a na základě jeho souboru vytvořil Monte Carlo Russian Ballet, pro který narychlo dojednal turné po Austrálii. Repertoár byl složen ze dvou Woizikowského choreografií, zbytek repertoáru pocházel z repertoáru skupiny de Basila. Během čtyř týdnů se tanečníci museli naučit 22 choreografií, které je doučovali tanečníci de Basilovy skupiny, kteří tou dobou zkoušeli s Massinem. Se skupinou odjeli do Austrálie Woizikowsky a Heléne Kirsovová, která byla primabalerínou v Ballet Russe od roku 1931, a ačkoliv byla částečně zastíněna mladšími tanečnicemi, byla skutečnou hvězdou souboru. Dalšími tanečnicími tohoto australského souboru byli Thadee Slavinsky, Roland Guerard a Tamara Tchinarovová. Nejednalo se tedy o žádné druhořadé tanečnický, všichni členové souboru měli své jisté kvality, které prokázali, když se byli za velmi krátkou dobu schopni naučit nelehký a obsáhlý repertoár, který byl dopracováván ještě cestou do Austrálie, která trvala pět týdnů.

Eduard Borovanský zůstal¹⁴⁰ s „mateřskou skupinou“, která krátce hostovala v La Scale v Berlíně (říjen 1936) a pak opět zaměřila na dlouhé turné do Ameriky, kde pobývala od října 1936 do dubna 1937. Začátek i konec turné se odehrával v prestižním prostředí Metropolitan opery v New Yorku. V souboru však sílily problémy, které nakonec vedly k výměně hlavního choreografa. Massine po americkém turné definitivně odešel (poslední vystoupení s de Basilovým souborem se odehrálo v lednu 1938 v Kalifornii), využil nabídky, kterou dostal od konkurenční skupiny Bluma. De Basil dal šanci mladému sólistovi souboru Davidu Lichinovi (1910–1972), aby se zatím na zkoušku ujal role choreografa, což byl poměrně překvapivý krok. Patnáctého července 1937 se tak v londýnské Covent Garden konala premiéra baletu *Francesca da Rimini* na hudbu Petra Iljiče Čajkovského s choreografií Davida Lichina. Hlavní roli tančila manželka Sergeho Grigorijeva (režiséra souboru) Ljubov Tchernicheva (1890–1976), která tančila už v Ďagilevově souboru. Eduard Borovanský ztvárnil špeha Girolama. Balet měl u kritiky celkově úspěch, a tak Lichine získal post choreografa nastálo, což u většiny souboru vyvolalo nevoli. Lichine byl příliš mladý a mezi tanečnicími panovala obava, že nebude mít dostatečnou autoritu¹⁴¹.

To, jaké vážnosti a věhlasu dosáhl de Basilův soubor, dokazuje i královská návštěva představení souboru v předvečer premiéry baletu *Francesca da Rimini*. Představení navštívil král s královnou v doprovodu vévodkyně z Gloucesteru. Královská Veličenstva vyjádřila své přání setkat se po představení s de Basilem a pográtulovat mu osobně k úspěchům baletu. O

140 V této době odešel ze skupiny Ivo Váňa Psota a vrátil se do Brna.

141 SALTER, F., *Borovansky, The man who made Australian ballet*, s. 67.

návštěvě referoval denní tisk a ve stejném článku upozornil redaktor na premiéru baletu *Francesca da Rimini*, kde byl Eduard Borovanský uveden jako jeden z hlavních představitelů baletu vedle ostatních sólistů.

Impresário Sol Hurok (1988–1974) se rozhodl oba rozštěpené balety usmířit a znovu spojit. Začal vyjednávat s de Basilem i Blumem, došlo i na podpis smlouvy, ale de Basil nakonec couvl s tím, že nevěděl, co ve smlouvě podpisuje. Jako důsledek tohoto nedorozumění pozval Sol Hurok na další americké turné místo de Basilovy skupiny soubor Blumův. Massine, který odešel k Blumovi, si navíc začal nárokovat autorská práva ke svým baletům a zakazoval de Basilovi jejich uvádění. Nakonec v roce 1937 podal žalobu u soudu v Londýně, která se týkala nejen autorských práv k Massinovým dílům, ale i názvu Ballet Russe de Monte Carlo. Soud rozhodl tak, že balety, které Massine vytvořil v době zaměstnaneckého poměru s de Basilem, patří zaměstnavateli, tedy de Basilovi, což však neplatí pro díla vytvořená před rokem 1932. Ohledně názvu pak soud rozhodl tak, že obě skupiny mohou používat název Ballet Russe, přídomek „de Monte Carlo“ smí však využívat pouze Blumova skupina.

De Basilova skupina, nyní pod názvem Royal Covent Garden Ballet Russe, zahájila sezonu v Londýně v červnu 1938. Sám de Basil se stáhla z vedení skupiny, vedení převzali Victor Dandré, German Sevastinov (manžel tanečnice Iriny Baronové) a Sergej Grigorijev.¹⁴² Soubor byl personálně výrazně omlazen a pisatel obsáhlé kritiky¹⁴³ v deníku *The Bystander* nazval londýnskou sezonu sezonou mládí a mezi novými mladými tanečnicemi vyzdvihoval talent Iriny Kosmovské (1920–1993). O měsíc později zahájil svou sezonu v Theatre Royal také Blumův soubor s Massinem v roli uměleckého ředitele. Další společná londýnská sezona začala a Royal Covent Garden Ballet Russe najal na Massinovu pozici Michaela Fokina. Eduard Borovanský měl s Fokinem hned po jeho příchodu spor zapříčiněný pomluvou. Trvalo nějaký čas, než se vše vyjasnilo a vztahy mezi umělci se v průběhu zkoušek na balet/operu *Golden Cockerel* (Le Coq d'Or) zlepšily. Eduard Borovanský dostal menší roli Polkana, kapitána carské armád, hlavní roli tančila Tatiana Rjabouchinská. Právě v této velké produkci opery/baletu se hojně využívala role Eduarda Borovanského jako manažera tzv. extras, tedy tanečníků, kteří se najímali pro davové scény, což bylo v tomto případě závěrečné procesí. Eduard Borovanský měl v tomto konkrétním případě na starost sto tanečníků, které musel rozdělit do skupin a velmi rychle je naučit pózy a rozmístění na jevišti. Později vzpomínal, že jednou zapomněl, jak mají být jednotlivé skupiny rozmístěny, ale protože neměl mnoho času, rozhodl se následovat vlastní choreografické nápady. Obával se potom Fokinovy reakce, ale

142 Tamtéž s. 68.

143 HASKELL, Arnold L. Covent Garden Ballet. Season of youth. *The Bystander*. 13. 6. 1938, s. 42. [online] Dostupné z: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001179/19370715/039/0008> [cit. 5. 1. 2023].

ten ho pochválil a řekl mu, že by jednoho dne mohl být dobrým choreografem.¹⁴⁴ V Londýně byl ještě uveden Fokinův balet *Cendrillon* (Cinderella, česky Popelka) s kostýmy a dekoracemi Natálie Gončarovové a s Tatianou Rjabušinskou a Paulem Petrovem v hlavních rolích.

Blumův soubor, který vystupoval doslova za rohem Covent Garden, měl ve svých řadách tanečnice Danilovovou, Toumanovovou, Alicii Markovou, Igora Youskeviče, Frederica Franklina a Andreje Eglevského. Nejdůležitější premiérou sezony tu byl Massinůvbalet *Nobilissima visione* na hudbu P. Hindemita. Libreto o svatém Františkovi z Assisi napsal Massine sám.

Po londýnské sezoně navštívil de Basilův soubor Berlín, který byl v té době v hluboké hospodářské krizi, což společně s politickou situací příliš nenahrávalo zájmu publika o balet. Soubor dostal dovolenou a Eduard Borovanský odcestoval se svou ženou i její matkou do Přerova, kde v květnu 1938 prožil vyhlášení částečné mobilizace, která byla spuštěna v důsledku květnové krize.¹⁴⁵ Eduard Borovanský kontaktoval místní policejní stanici s otázkou, zda smí odcestovat do Paříže, kde se mají konat zkoušky na další sezonu, a dostal povolení. Jeho žena odvezla svou matku zpět do Berlína a pokračovala dál do Paříže, kde se setkala se svým mužem.

Vzhledem k tomu, že Amerika byla obsazena turné Blumovy skupiny, nabízela se pro de Basilovu skupinu návštěva Austrálie, která byla producenty vnímána jako jistota výdělku. Eduard Borovanský již v Austrálii pobýval se souborem Anny Pavlovové, a tak byl zbytkem souboru vnímán jako poradce a odborník na australské poměry. Soubor se opět pro účely turné přejmenoval na Covent Garden Russian Ballet. Eduard Borovanský si přál, aby na turné mohla jet i jeho žena Xenia, jakkoliv v té době již aktivně netančila a její pobyt by musel hradit ze svého platu. Na pobyt své ženy neměl dost prostředků, ale nakonec si vypůjčil od Viktora Dandrého.¹⁴⁶ Ani samotné Xenii se na turné do Austrálie příliš nechtělo, a to hlavně kvůli matce, která byla již stará a v prostředí Berlína roku 1938 se necítila dobře. Eduard Borovanský si přesto prosadil svou vizi. Když na lodi míjeli ostrov Cejlon, dostala se k nim zpráva, že Hitlerova armáda napadla Československo. Eduard Borovanský na tyto dny vzpomínal takto: „*V mé hlavě se rodil plán na permanentní přesídlení do Austrálie. Nikomu jsem o tomto plánu neřekl, dokonce ani mojí ženě. Čekal jsem, až budu mít konkrétnější perspektivu. Dva dny před přistáním u prvního australského přístavu Fremantle jsem o svém nápadu řekl svojí ženě. Řekl jsem jí, že si chci po skončení sezony s Covent Garden Russian*

144 Tamtéž, s. 70.

145 Květnová krize roku 1938 byla krátká epizoda mezinárodního napětí, způsobená zprávami o pohybech německých vojsk proti Československu, které byly interpretovány jako bezprostřední hrozba vypuknutí války v Evropě. Tato napjatá situace sice brzo odezněla, protože nebyly zjištěny žádné skutečné známky soustředování vojsk, avšak důsledky květnové krize byly dalekosáhlé.

146 SALTER, F. *Eduard Borovansky, The man who made Australian ballet*, s. 74.

*Ballet otevřít v Melbourne taneční školu a že ona by byla ideální pedagožkou. Cítil jsem, že když budeme pracovat spolu, jistě dosáhneme úspěchu a že si postupně vybudujeme v Austrálii klidný život. Byl jsem si jist, že Evropa bude velmi brzy opět v plamenech.*¹⁴⁷

5.3. Reflexe Borovanského vystoupení s Ballets Russes de Monte Carlo v dobovém tisku

5.3.1. USA

Z dochovaných novinových recenzí vystoupení Ballets Russes de Monte Carlo v USA je zjevné, že prestiž a důležitost Eduarda Borovanského značně vzrostla. Zatímco v dobách, kdy tančil v souboru Anny Pavlovové, bylo jeho jméno zmiňováno jen zřídka, v článkách reflektujících vystoupení de Basilova souboru se jeho jméno vyskytuje poměrně často. Například ve *Washington Times* z března 1934¹⁴⁸ recenzent ke druhému číslu večera, který se uskutečnil ve Washingtonu v National Theatre, uvedl toto: „*Náladou je balet La Concurrence čistou komedií, kdy dva soupeřící krejčí začnou svými naschválý obtěžovat své sousedy, kteří je nakonec umlčí. Stěžejní role konkurujících si krejčích tančil Eduard Borovanský a Váňa Psota s obdivuhodnou podporou zbytku souboru.*“ Recenze celkově vyzněla velmi pochvalně, píše se v ní, krom jiného, že poprvé od slavného Ďagilevova turné v roce 1916 mohl Washington spatřit soubor kvalitativně srovnatelný.

Poměrně velký prostor pak návštěvě souboru věnoval deník *The Bismarck Tribune* v listopadu 1937 (Bismarck je hlavní město Severní Dakoty),¹⁴⁹ kde v článku nazvaném *Přední světový balet hrál před vyprodaným divadlem* (World Foremost Ballet Has Played to Sold Out Theatres) s podtitulem *Tradice ruského baletu Nižinského a Pavlovové ožívá* rozepisoval autor nejdříve finanční úspěchy tehdy stočlenného souboru (zahrnuje v to tanečníky, hudebníky a technické profese). Jeho schopnost vyprodat sály srovnává s úspěchem filmových produkcí. Následně se článek zabýval ruskou baletní tradicí, kterou de Basilův soubor zachovával a rozvíjel. Autor článku soubor označoval za nejlepší na světě, a to zejména díky spolupráci s největší osobností baletního světa, Leonidem Massinem. Dále soubor podle recenzenta zaměstnával nejlepší světové tanečnice a tanečníky. Jmenovitě uvedl Irinu Baronovovou, kterou srovnával s Annou Pavlovovou, a Tatianu Riabušinskou. Z mužské části sboru vyzdvihl zejména Yureka Shebalevského, Paula Petrova, Romana Jasinského, George Zoritche, Marca Platova a Eduarda Borovanského. Je pravda, že Eduard Borovanský byl v článku

147 Tamtéž s. 74.

148 Ballet Acclaimed at National. *The Washington times*. 5. 3. 1934, s. 8. [online]. Dostupné z: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn84026749/1934-03-05/ed-1/seq-8/> [cit. 3. 4. 2023].

149 Tradition of Old Russian Ballet of Nijinsky and Pavlova are Revived. *The Bismarck tribune*. 27. 11. 1937, s. 5 [online]. Dostupné z: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn85042243/1937-11-27/ed-1/seq-5/> [cit. 3. 4. 2023].

jmenován na posledním místě, přesto zmínka o něm v sousedství nejvýznamnějších tanečníků své doby bezpochyby odráží jeho kvality a postavení v rámci souboru. V závěru článku byl popisován repertoár souboru, který byl nazván nejobsáhlejším repertoárem v historii baletu. Jmenovitě byly uvedeny čtyři nové balety: *Le Coq d'Or* (hudba Rimsky-Korsakov, choreografie Ďagilev), *The Goods Go A-Begging* (hudba Handel, choreografie Lichine), *Francesca da Rimini* (hudba Čajkovskij, choreografie Lichine) a *Le Lion amoureux* (hudba Félix Pardon, choreografie Lichine).

Další přístupná recenze uvádějící jmenovitě Eduarda Borovanského je z března 1938, z Washingtonského deníku *Evening Star*.¹⁵⁰ Má název *Ballet is hailed in fine programme* (Balet je oslavován ve skvělém programu). Pravděpodobně se jednalo o výjimečný večer, protože balety byly uváděny za doprovodu National Symphony Orchestru ve washingtonské Constitutional Hall. Právě prostor, ve kterém se večer odehrával, se pisateli recenze nezdál příliš vhodným, nicméně chválil hned v úvodu tanečníky, kteří ho svým tancem oživil, a to i bez rekvizit a příslušné scénografie. Zvláštní pozornost byla věnována též dirigentovi večera Eifremu Kurtzovi, který dokázal propojit orchestr a tanečníky do rytmické jednoty. A konečně se recenzent věnoval výkonům tanečníků, kde pochvalně hovořil o choreografii vytvořenou Leonidem Massinem na Berliozovu hudbu. Zejména vyzdvihl sólové party Yureka Shebalevského a Iriny Baronovové. Následně dodal: „*Irina Baronovová tančila též prominentní roli v kratším pohádkovém baletu Les Cent Baisers (Sto polibků) podle pohádky Hanse Christiana Andersena, jehož motivy jsou oblíbené nejen u Rusů, ale v celém světě. Baronovová tu tančí s Eduardem Borovanským, Davidem Lichinem a Bergem Ismailovem, přičemž je obklopena sborem budoucích balerín.*“ Článek je zakončen pochvalou celého souboru, který podal velmi vyrovnaný výkon, takže bylo těžké rozeznat sboristu od sólisty. Opět i tady byl Eduard Borovanský zmíněn ve výjimečné společnosti Lichina a Baronovové, z čehož je možné usuzovat, že v roce 1938 byl považován za skutečnou baletní hvězdu první kategorie.¹⁵¹

5.3.2 Veká Británie

Kritiky dohledatelné v britském dobovém tisku jsou obsáhlejší a viditelně poučenější. Je zřejmé, zejména z londýnských kritik, že soubor vystupoval v Londýně pravidelně, a tak měli pisatelé možnost srovnání a analýzy vývoje baletního tělesa jako celku, což je bezesporu zajímavé. Autor v téměř dvoustránkové recenzi v časopisu *The Tatler* analyzuje večer

150 Ballet is Hailed in Fine Program. *Evening star*. 9. 3. 1938, s. 2. [online]. Dostupné z:

<https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83045462/1938-03-09/ed-1/seq-2/> [cit. 3. 4. 2023].

151 Dva Čechoslováci s baletem na Světovou výstavu do Chicaga. *Telegraph*. 5. 3. 1933. [online] Dostupné z: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83045434/1933-05-05/ed-1/seq-7/> [cit. 4. 4. 2023].

sestávající ze tří baletů: *Les Sylphides*, *Les Presages* a *Le Beau Danube*. Sboru v prvním umíněném baletu vyčetl nepřesnost a srovnával je s výkony Ďagilevova souboru, který mohl spatřit před deseti lety. V *Les Presages* postrádal Leona Woizikovského a tanečníka, který roli nově nastudoval, přirovnal k Mickey Mousovi, aniž by ho přitom jmenoval. Poslední balet večera, tedy *Le Beau Danube*, však shledal stejně veselým a roztomilým jako před rokem, kdy ho měl možnost vidět naposledy. Pochvalně se tu též vyjadřil o Eduardu Borovanském, když napsal, že jeho delikátní pózy v menší roli Atlety (též se užívá název role Silák) byly oceněny potleskem publika. Celkově hodnotil soubor jako nevyvážený, přičemž oceňoval technickou vybavenost mladých tanečnic a označil je za zázračné děti, na druhé straně u nich postrádal schopnost výrazu a prožitku z rolí. Proto toto období souboru autor vnímal jako přechodné a doufal v postupné dozrání mladých talentů. Celkově však výkon souboru označil jako dostačující pro to, aby na dva měsíce svého účinkování v Londýně zaujal dostatek diváků.¹⁵² Úspěch londýnské sezony 1934 prokazuje také článek *The Russians Conquers of London* (Rusové dobývají Londýn),¹⁵³ který ve velké obrazové příloze *The Bystander* přináší portréty hlavních představitelů souboru. Na jedné straně jde o portrét Iriny Baronové a Yureka Shabelevského v kostýmech z představení *Le Beau Danube*, na vedlejší fotografii je Eduard Borovanský a Alexandra Danilovová v kostýmech ze stejného představení. Pod fotografií je popisek uvádějící jména tanečníků a informaci o baletu, který autor označil za jeden z nejoblíbenějších baletů sezony.

Birginhamský deník z téhož roku (1. prosince 1934) v článku *Ruský Balet; Massine vynikající člen sboru*, jak jeho název napovídá, informoval o exkluzivních kvalitách Massinovy techniky a zmínil zejména jeho výkony v baletech *La Scuola di Ballo* a *Le Beau Danube*. V prvním baletu tančil Massine postavu Carlina a ve druhém Husara. Pisatel uvedl, že od prvního vkročení na jeviště Massine elektrizoval nejen obecenstvo, ale i své kolegy na jevišti. Hned vzápětí ale článek zmínil i Eduarda Borovanského a jeho vynikající komický talent, který rozvinul v postavě Atlety. Recenze byla zakončena konstatováním, že Ballets Russes de Monte Carlo byli nejlepší exponenti tanečního umění, které Birmingham v posledním desetiletí viděl.¹⁵⁴

Další článek výslovně zmiňující Eduarda Borovanského pochází z července 1937 a referuje k tehdejší sezoně v Covent Garden, konkrétně k uvedení baletu *Francesca da*

152 Balletomania. *The Tatler* 4. 6. 1937, s. 23. [online] Dostupné z: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001852/19340704/023/0025> [cit. 4. 4. 2023].
153 The Russians Conquers of London. *The Bystander*. 10. 6. 1934, s. 25. [online] Dostupné z: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001851/19340710/020/0025> [cit. 4. 4. 2023].
154 Massine at Outstanding Figure. *Evening Despatch*. 1. 12. 1933, s. 16. [online] Dostupné z: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000671/19331201/016/0016> [cit. 4. 4. 2023].

Rimini.¹⁵⁵ Autor textu ocenil hned v úvodu Čajkovského hudbu a shledal její choreografické pojetí velmi intenzivním, kdy se dynamicky střídal lyrický a osudový motiv, v symbióze hudby a pohybu, což přineslo divákovi plastický obraz turbulenti doby renesance, na jehož pozadí se odehrával tragický příběh lásky. Následně vyzdvihl kvality tanečnice Tchernitchevové, která roli Francesky doplnila svým zralým hereckým projevem, a umocnila tak svou vynikající taneční techniku. Obdivuhodným partnerem jí byl Petrov v roli Paola. Zlé síly byly živě předvedeny Platovem jakožto Paolovým ďábelským bratrem a jeho zlověstným přísluhovačem Eduardem Borovanským. Článek také vysoce hodnotil výpravu vytvořenou Oliverem Messelem a v samém závěru prohlašoval balet *Francesca da Rimini* za balet, který musí diváka potěšit.

V jedné z posledních obsáhlých recenzí, kterou lze v souvislosti s evropským působením Eduarda Borovanského dohledat, je článek z července 1938 s názvem *Covent Garden Ballet* s podtitulem *A Season of Youth* (v překladu Sezona mládí), kde se v úvodu mimo jiné řešila otázka, zda je z ekonomického i společenského hlediska možné hostit v Londýně dva velké zahraniční baletní soubory najednou. Pisatel obhajoval svůj názor, že rozhodnutí nemůže být učiněno shora z pozice autority například kritika, ale že jedině veřejnost svým přístupem může být oním soudcem v tomto pomyslném sporu. Také zde hned v úvodu vyzdvihoval přínos nového šéfa souboru Victora Dandrého. Hodnotil ho jako muže rozsáhlých zkušeností, který převzal soubor v čase velkých problémů. Kritik dále popisoval náladu v publiku v den prvního vystoupení souboru v Londýně a nejistotu baletomanů obávajících se, zda soubor, ze kterého „nic nezbylo“ (sbor byl pro tuto sezonu značně personálně obměněn), bude schopen adekvátního výkonu. Premiérový večer pak popisoval jako neštěstí zapříčiněné částečně oddalováním začátku představení, kdy byla trpělivost publika, ale hlavně tanečnicků zkoušena donekonečna. Pouze Baronovová a Riabouchinská následně zachránily situaci svými brilantními výkony. Pisateli neunikl fakt, že Riabouchinská dospěla a vyžrála, zmiňuje, že její brilantní technika je nyní doprovázena oduševnělým uměleckým projevem, kterým dominovala jevišti. Massinova nepřítomnost v souboru byla citelná ve všech rolích, které obvykle tančil. Ale přes veškeré výhrady k drobným chybám souboru vyzdvihl kritik nové, mladé členy, jejichž svěží talent měl šanci se ukázat. Od doby založení souboru a přijetí tzv. baby balerín nemělo mládí moc šancí se v souboru prosadit. Za nejúspěšnější debut sezony považoval recenzent výkon Iriny Kosmovské v roli Špatné žačky v baletu *Scuola di Ballo*. Velkou budoucnost věstil kritik také Sono Osatové (1919–2018), dále výslovně vyzdvihl Annu Adrianovovou a Olgu Morosovu. Z mužské části sboru se pochvalně zmiňuje o Dimitriji Rostovovi v roli knížete v baletu *Francesca da Rimini* a Yurovi Lazovském (dtto). Následně se

155 The Criticism in Cameo. *The Sketch*. 28. 6. 1937, s. 180. [online] Dostupné z: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001860/19.370728/036/0036> [cit. 4. 4. 2023].

zabýval „veterány“, kdy napsal, že Yurek Shebalevsky tančil lépe než kdykoliv předtím, a Eduarda Borovanského označil za klauna velkolepých gest. Harcourt Algeranov byl pak pochválen nejen za svůj charakterní tanec, ale i za make-up. Novinkou, ke které kritik následně referoval, byla premiérově uváděná choreografie Davida Lichina *Protée* na Debussyho hudbu, která bývala srovnávána s *L'Après midi*, toto srovnání však shledal pisatel povrchním. Chválil Lichina, že přistupoval k Debussyho hudbě s respektem a řešil choreografii na řecké téma s vynikajícím vkusem a invencí. Pisatel uzavíral svou obšírnou kritiku vírou v dobrou budoucnost omlazeného souboru.¹⁵⁶

Z výše uvedených článků z dobových deníků a jiných periodik lze jednoznačně říci, že Eduard Borovanský byl neopomenutelným členem de Basilových souborů, kterého si kritika všímala. Nebyl jedním z běžných členů sboru, ale sólistou charakterních rolí, který na sebe byl schopen strhnout na jevišti pozornost, i z malých rolí vytvořit nezapomenutelné a nepřehlédnutelné charaktery, o kterých se psalo a mluvilo. Z dohledaných recenzí bohužel nelze většinou dohledat mnoho o úrovni taneční techniky Eduarda Borovanského. To, co bývá pochvalně zmiňováno, je jeho umění herecké, taneční smysl pro humor a schopnost klauniády, kterou obecenstvo evidentně oceňovalo, stejně jako dobová kritika. Jakkoliv nemůžeme s jistotou prohlásit, že jeho taneční technika byla vynikající, je možné říci, že jeho postavení v souboru bylo evidentně velmi specifické až výlučné, což dokládá jak jeho casting do rolí, tak četnost, s jakou jsou postupem doby jeho výkony reflektovány dobovou kritikou. Eduard Borovanský byl živoucím dokladem tvrzení, že není malých rolí, kdy z rolí původně malých byl svým umem schopen vytvořit charaktery, které v daný moment ovládly celé jeviště a divák na ně pro jejich výraznost nikdy nezapomněl, stejně jako odborná kritika.

5.3.3 Francie

Z dostupných pramenů postupně digitalizovaných francouzskou Národní knihovnou se o Eduardu Borovanském dozvídáme poměrně málo. V roce 1926 přispěl Emanuel Siblík svým článkem *La Renaissance du ballet classique* do francouzského periodika *Comoedia*.¹⁵⁷ Podal zprávu o vývoji baletního umění v Českých zemích od počátku po současnost, přičemž zmínil Jelizavetu Nikolskou, která tančila s Eduardem Borovanským ve Vinohradském divadle v Praze a vyjádřil se o něm jako o tanečnickovi, který má před sebou jistě velkou budoucnost.

156 The Ballet at Covent Garden: A Favourite and a Novelty. *The Illustrated London News*. 24. 6. 1937, s. 169 [online]. Dostupné z: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001179/19370715/039/0008> [cit. 4. 4. 2023].

157 SIBLÍK, Emanuel. La Renaissance du ballet classique. *Comoedia*, 9. 8. 1926, s. 1. [online]. Dostupné z: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76520211/> [cit. 13. 3. 2023].

V rámci turné s Ballets Russes de Monte Carlo soubor představil v Paříži v Théâtre des Champs-Élysées balet *Union Pacific* nesoucí podtitul Americký balet. Jde o jednoaktový balet o stavbě Transkontinentální železnice v 60. letech 19. století ve Spojených státech amerických. Choreografii vytvořil Leonide Massine, který se také objevil v roli Barmana. Do dalších rolí byli obsazeni např. Irina Baronovová, Paul Pekov, Tamara Toumanovová, Yurek Shabelevsky a také Eduard Borovanský, kteří, jak píše autor článku, se dělí o zasloužený úspěch.¹⁵⁸

Časopisu *La Saison de Cannes*¹⁵⁹ informujícím o dění ve městě a v regionu se jméno Eduarda Borovanského objevuje v rubrice V hotelech, ve které se ke každému hotelu vypisovali všichni ubytovaní hosté. Tím byl také v hotelu Gallia Palace Eduard Borovanský, který se v polovině února roku 1932 ubytoval za účelem vystoupení se souborem Ballets Russes de Monte Carlo.

Naprostá většina článků v této době zmiňuje program a recenze vystoupení výše zmíněného souboru, o výkonu i obsazení samotného Eduarda Borovanského však informace chybí.

¹⁵⁸ FERROUD, Pierre-Octave. Le second spectacle des Ballets Russes. *Paris Soir*, 7. 6. 1934, s. 6. [online]. Dostupné z: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76401892/> [cit. 13. 3. 2023].

¹⁵⁹ Dans les hotels. *La saison de Cannes*, 17. 2. 1932, s. 51. [online]. Dostupné z: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k45248365> [cit. 13. 3. 2023].

6. Eduard Borovanský v Austrálii

6.1 Australská společnost v době příjezdu Eduarda Borovanského

Dříve než se začneme zabývat počátky Borovanského působení v Austrálii, budu se v krátkosti věnovat socio-ekonomické situaci v Austrálii ve 30. letech 20. století, tedy doby, kdy Borovanský začal své působení na tomto kontinentu. Důvodem pro tento krátký exkurz je snaha o pochopení Borovanského pocitů a dojmů z australské společnosti při prvních interakcích s touto pro něj doposud neznámou společností. Také považuji za vhodné popsat ekonomické podmínky obyvatelstva Austrálie a jejich předchozími kulturními zkušenostmi a obecně způsobem života, protože souhrn všech těchto okolností se ve výsledku podepisuje na ochotě věnovat čas a prostředky divadlu a v konkrétním případě předmětu mého studia především baletu a tanci, a to ať už jako divák, nebo ve výjimečných případech i jako tanečník. Pro tento účel jsem využila faktografické práce Geofreye Blaineyho, Růženy Fikejzové, Edwarda Paska a Stuarta Macintyra.

Austrálie byla ve 30. letech stále pevnou součástí Britského společenství národů, jež bývalo do roku 1931 označováno jako Britské impérium. Prvního ledna 1901 se Austrálie stala federací čtyř a posléze pěti států: Nového Jižního Walesu, Queenslandu, Victorie, Tasmánie a dodatečně se připojivší Západní Austrálie. Federální vláda sídlila zpočátku v Melbourne (do roku 1927), ale již roku 1911 bylo rozhodnuto o výstavbě nového federálního správního centra, Canberry. Federace získala vlastní ústavu, jež byla v jednotlivých federálních zemích schválena v referendech, a co se týče vnitřní politiky, byla na Velké Británii relativně nezávislá. Londýnská vláda měla rozhodovací pravomoc pouze v otázkách zahraniční politiky, obrany a mezinárodního obchodu, ostatní bylo ponecháno v rukou australské federální vlády. Když však v roce 1914 vypukla první světová válka, strhla se v zemi vlna solidarity a na pomoc Británii narukovalo 416 tisíc dobrovolníků, což podle kvalifikovaných odhadů byla až polovina mužské dospělé populace. Federální vláda dvakrát po sobě (v letech 1916 a 1917) vypsala referendum o tom, zda by nebylo lépe vyhlásit povinnou vojenskou službu, ale výsledek referenda byl vždy zamítavý. Austrálie se tak stala jedinou zemí účastnicí se první světové války, za kterou bojovali pouze dobrovolníci. Ve válce jich bohužel 60 tisíc padlo a dalších 160 tisíc se jich vrátilo zraněných. Vláda ve snaze zjednodušit demilitarizaci vypsala program, prostřednictvím kterého rozdělovala navrátilcům z války půdu, na níž by mohli začít farmářit. Celkem byla půda přidělena čtyřiceti tisícům navrátilců. Kromě válečných ztrát pak postihla Austrálii i vlna španělské chřipky, které podlehl dvanáct tisíc obyvatel země. Záhy po konci první světové války tedy vláda znovu začala podporovat také imigraci, protože se v zemivlivem válečných ztrát nedostávalo mužské pracovní síly. Až do roku 1967 však Austrálie praktikovala politiku tzv. bílého kontinentu a imigraci umožňovala pouze lidem evropského původu.

V roce 1926 udělili Britové Austrálii status dominia, což vedlo k faktické politické nezávislosti Austrálie, jakkoliv propojení ekonomik setrvalo. Velká Británie byla i nadále největším odbytištěm australského vývozu, přičemž největším vývozním artiklem zůstávaly pšenice a vlna. Dovoz stále převažoval nad vývozem a Austrálie nebyla zdaleka soběstačná.

I přesto se 20. léta nesla ve znamení ekonomického optimismu a rozvoje, který lze¹⁶⁰ dokumentovat například na počtu osobních automobilů, kdy jich bylo v roce 1918 v Austrálii 50 tisíc, zatímco o deset let později již desetkrát tolik. Počátkem třicátých let byla Austrálie v celkovém počtu vozidel na obyvatele na šestém místě na světě a předběhla i rozvinuté státy Evropy jako Německo nebo Itálie. Nejdůležitějším dopravním prostředkem však zůstával vlak. Žádný jiný národ neměl v přepočtu na obyvatele tolik kilometrů železničních tratí. Dlouhá magistrála vedoucí z Brisbane až do Perthu byla dokončena v roce 1917. Cesta však trvala šest dnů a byla využívána hlavně cestovateli z Evropy, kteří již byli unaveni cestou po moři a na zbytek cesty volili raději vlak. Vládní politika, jež proklamovala rozvoj venkova, podporovala prodlužování železnic i do odlehlých oblastí. Zcela nový způsob přepravy pak poskytovala letecká doprava, jakkoliv zůstává privilegiem bohatých vrstev. Letecká společnost Qantas (Queensland and Northern Territory Aerial Services) byla založena v roce 1920 a od roku 1934 nabízela první vnitrostátní linku na trase Brisbane–Darwin. Od roku 1935 pak rozšířila svou nabídku letů do Singapuru, odkud bylo možné pokračovat až do Londýna. Let trval s mnoha přestupy dvanáct a půl dne, cesta lodí podle povětrnostních podmínek zhruba padesát dnů.

Rychle se rozvíjela i města, Sydney mělo v roce 1922 už milion obyvatel, zatímco Melbourne dosáhlo na tuto metu v roce 1928. Rychle rozvíjející se předměstí vyžadovala stavbu nové infrastruktury, což s sebou neslo i výhody a modernizaci. Nové elektroinstalace umožnily masivní využívání elektrospotřebičů, většina domácností již vlastnila elektrickou konvici, žehličku a vysavač.¹⁶¹ Úleva od domácích prací pak umožňovala věnovat volný čas zábavě a odpočinku, a tak Australané¹⁶² mohli masivně provozovat nejrůznější sporty jako tenis, plavání nebo jízdu na koni. Fikejzová ve svých pamětech vyzdvihuje důraz, který tehdejší průměrný Australan kladl na sport, a shledává to jednoznačně pozoruhodným. Austrálie měla totiž pro sportovní život předpoklady, které si jiné země musely často i uměle a složitě připravovat. Především dostatek půdy zajistil plochu pro hřiště na kriket, fotbal nebo dostihy. Dostupné pláže a zálivy s klidnou vodou vedly k rozšíření veslování a plavání (Australanka Fanny Duracková zvítězila v roce 1912 jako vůbec první žena v historii na olympijských hrách, a sice ve Stockolmu v disciplíně na 100 metrů volným stylem). Počasí po většinu roku přálo

160 MACINTYRE, Stuart. *Dějiny Austrálie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 20113, s. 123.

161 Tamtéž, s. 130.

162 FIKEJZOVÁ, Růžena. *Austrálie očima ženy*. Praha: Česká grafická Unie a. s., 1941, s. 55.

sportům pořádaným venku. K nebývalému rozšíření sportovních aktivit vedla i zkrácená sobotní pracovní doba, kdy ve 30. letech většina továren končila v tento den pracovní dobu ve dvě hodiny odpoledne. V neděli se sportovní utkání z náboženských důvodů provozovat nesměla, i tak však byla sobotní odpoledne dostačující pro provozování nebo alespoň sledování sportovních utkání.¹⁶³

Existovaly také zásadní rozdíly mezi životem měst a venkova, kdy města byla rozvinutá a civilizovaná stejně jako města evropská, zatímco život na venkově označuje jako primitivní a izolovaný. Velmi malá hustota osídlení a na evropské poměry obrovská rozloha Austrálie vedly skutečně k izolaci jednotlivých usedlostí a malá města ve vnitrozemí sloužila jen jako místa pro doplnění zásob a pohonných hmot. Kulturní či společenský život se omezoval na restauraci, která zároveň pronajímala pokoje, protože podle tehdejších zákonů každý, kdo chtěl prodávat alkoholické nápoje, musel zároveň nabízet ubytování. Společenský a kulturní život se soustředil do měst na pobřeží. Životní úroveň v nich pak byla srovnatelná s tehdejšími evropskými městy.

Zajímavé bylo i postavení žen, které je popisováno jako daleko emancipovanější než v Evropě. Ve své reportáži vyzdvihuje například fakt, že téměř všechny Australanky řídily automobil, což v té době nebylo v Evropě v žádném případě samozřejmé. Australská společnost byla patrně nakloněna ke vnímání ženy jako plnohodnotného občana již od svých počátků, a australská žena tak například získala volební právo již v roce 1902. Austrálie se tak stala druhou zemí na světě, kde toto právo pro ženy existovalo. (První byl Nový Zéland, tehdy ještě kolonie Velké Británie, který toto právo udělil svým občankám již v roce 1893.) Jen pro srovnání, prvním evropským státem, který ženám udělil možnost podílet se na vládě prostřednictvím hlasování, bylo Finsko a stalo se tak v roce 1906. Žena tedy hraje v australské společnosti významnou roli, a to nejen coby podporovatelka muže, ale jako samostatná bytost s právem na politický názor. Na druhé straně však Fikejzová¹⁶⁴ popisuje poměrně archaický zvyk uvádění mladých dam do společnosti, který se v době autorčina pobytu v Austrálii stále hojně praktikoval. Mladé dívky z lepších rodin v té době cestovaly se svými matkami k britskému dvoru, kde byly formálně představeny královně a uvedeny do společenského života. Tento přetrvávající viktoriánský zvyk popisuje Fikejzová velmi detailně a se zjevným překvapením. I ona tu shledává evidentní rozpor mezi emancipací australských žen na straně jedné a tímto monarchistickým zvykem na straně druhé. Vysvětluje si to australským obdivem

163 BLAINEY, Geoffrey. *Dějiny Austrálie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 104.

164 Tamtéž, s. 125.

k Británii a všemu, co je s monarchií spojeno, což se projevovalo i v jiných detailech společenského života, kterými byly například čaje o páté, pánské kluby či záliba v dostizích.

Finanční krach na Wall Street v říjnu 1929 přinesl celosvětovou ekonomickou krizi, jež Austrálii jako mezinárodního dlužníka a vývozce surovin postihla opravdu těžce. Před krizí byla nezaměstnanost 23 %, a o rok později dokonce 28 %. Míra nezaměstnanosti tak byla vyšší než např. v Británii. Dlouhodobá nezaměstnanost, která v průměru činila u mužů dva roky, narušila společenské a rodinné vazby a následná chudoba byla živnou půdou pro agitaci komunistické strany (v Austrálii byla založena v roce 1920), která v této době v Austrálii sílila, jakkoliv byli její předáci perzekvováni. Nezaměstnaní aktivisté se postupně změnili v odborové předáky, kteří komplikovali vyjednávání se zaměstnavateli a podněcovali třídní nenávisť. Selhání demokratických principů pak přineslo i ztrátu důvěry ve federaci a Západní Austrálie si v roce 1933 odhlasovala vystoupení z Australského společenství.¹⁶⁵

Hospodářské oživení nastalo díky lepším výsledkům vývozu a oživení výroby, což bylo podporováno znehodnocením měny. Zotavení z fyzických a společenských dopadů velké hospodářské krize bylo pomalejší. Zásadně se snížila porodnost a růst populace stagnoval. Na druhé straně významně klesla kojenecká úmrtnost a zlepšila se úroveň zdravotnické péče. Ženy, jejichž zaměstnání nebylo krizí postiženo prvoplánově (služby, úřady atp.), se na čas staly živitelkami rodin a uvědomily si svou důležitost. I v souvislosti tím v té době v zemi sílilo feministické hnutí a snahy o větší účast žen ve veřejném životě a jejich rovnoprávnost na pracovištích. Ženy měly nejen právo volit, ale i právo být voleny. Historicky první poslankyní se stala Edith Cowanová, která se v roce 1921 probjovala do federálního parlamentu a snažila se o zrovnoprávnění života žen.¹⁶⁶ Zejména se zasadila o možnost žen pracovat v právnických profesích.

Společenský rozvrat, který krize přinesla, se odrazil i v některých uměleckých směrech a iniciativách, prudce se rozvíjel intelektuální a kulturní život. Společnost moderního umění se přihlásila k moderním stylům, Australská rozhlasová společnost ABC založená v roce 1932 podporovala orchestrální hudbu a diskuse o aktuálních tématech (v roce 1937 již rozhlas zaměstnával na plný pracovní úvazek 320 hudebníků). Dříve zanedbávané univerzity (v Austrálii jich v té době bylo šest a v roce 1938 je navštěvovalo pouze dvanáct tisíc studentů) se postupně stávají místem intelektuálních debat a snah nalézt východisko ze složitých poměrů nastolených krizí.¹⁶⁷ V předvečer druhé světové války se do Austrálie uchýlilo před pronásledováním mnoho židovských uprchlíků z Vídně, Berlína a dalších německých a

165 MACINTYRE, S. *Dějiny Austrálie*, s. 135–136.

166 BLAINEY, G. *Dějiny Austrálie*, s. 153.

167 MACINTYRE, S. *Dějiny Austrálie*, s. 140.

rakouských měst, čímž se rozšířil okruh obyvatel se zájmem o umění. Sir Keith Murdoch uspořádal v roce 1939 výstavu moderního umění, jež zahrnovala osm Picassových děl, devět obrazů od Van Gogha a mnoho dalších a vzbudila mezi diváky skutečnou senzaci.¹⁶⁸ V roce 1932, tedy v roce nejtěžší krize byl otevřen v Sydney most přes přístav, který byl ve své době hodnocen jako triumf lidského vědění a umu, někteří ho označovali za osmý div světa. Byl to největší most s jedním obloukem, jaký byl zatím postaven a dost široký, aby se do něj vešly čtyři železniční koleje a šest proudů silnic pro automobily. Sydney mělo v té době 1,2 miliónů obyvatel a bylo sedmáctým největším městem světa. Most nebyl jen technickou stavbou, ale užitým uměním svého druhu a stal se také symbolem nezdolnosti australského národa a nadějí v lepší zítřky.

Australská společnost se tedy právě snažila najít cestu z hospodářské krize, když přišla další pohroma, a sice druhá světová válka, do které Austrálie vstoupila stejně jako do války první automaticky, jakmile se dozvěděla, že Velká Británie vyhlásila válku Německu. Tentokrát však byl zájem o narukování do bojů výrazně menší, i tak se ale do tří měsíců od vypuknutí války se přihlásilo 20 tisíc dobrovolníků. Teprve na jaře roku 1940, kdy Německo rychle obsadilo Francii a Velká Británie zůstala osamocena, vzrostl rychle počet mužů ochotných se do ozbrojeného konfliktu zapojit. V roce 1938, tedy v roce příjezdu Borovanského, nabídla Austrálie pomocnou ruku nacisty pronásledovaným utečencům z Evropy a na politické konferenci třiceti zemí v Evianu ve Francii přislíbil australský ministerský předseda velkoryse přijmout 15 tisíc politických uprchlíků. V prvních patnácti měsících války poslala Austrálie letce do Velké Británie, válečné lodě na severní polokouli a vojsko do východního Středomoří, kde bojovalo proti Němcům a Italům. Austrálie nebyla na válku připravena, veřejnost se mezi válkami stavěla proti větším výdajům na zbrojení, protože znamenaly větší daně a méně sociálních jistot, a tak Austrálie disponovala pouze vyspělým vojenským námořnictvem, ale v letectví a pozemní technice byla vážně zaostalá. Okamžitě po zapojení se do války zahájila vláda výrobu munice a snažila se zvýšit obranyschopnost země. Vstup Japonska do války pak splnil nejhorší očekávání Australanů, kteří v Tichomoří již dlouho pozorovali rostoucí japonské nacionalistické hnutí a latentní rozpínavost. Patnáctého února 1942 padl Singapur a na 20 tisíc Australanů bylo vzato do japonského zajetí, ze kterého se více než třetina už nikdy nevrátila. Devatenáctého února 1942 zaútočili japonské bombardéry na australské přístavní město Darwin, mnoho domů bylo poškozeno a život ztratilo na 243 obyvatel.¹⁶⁹ V Sydney a Melbourne panoval samozřejmě neklid a obavy z možných japonských útoků. V noci svítilo veřejné osvětlení jen tlumeně a lidé zatahovali rolety, aby domácnosti nevydávaly zbytečné světlo a města se nestala viditelným cílem pro japonská letadla. V parcích a na školních

168 BLAINEY, G. *Dějiny Austrálie*, s. 153.

169 Tamtéž, s. 159.

hřištích se hloubily klikaté zákopy, tisíce dětí byly evakuovány na venkov. Ve městech byli trvale přítomni američtí vojáci, kteří se sem přepravili po moři.

Hospodářský život byl řízen velmi autoritativně, vláda určovala výši platů i nájmu, počty zaměstnanců v jednotlivých odvětvích, omezena byla i možnost cestovat z jednoho státu federace do druhého. Nová auta nebyla k dostání, některé součástky se daly sehnat jen na vrakovištích a poté, co Japonci obsadili gumovníkové plantáže v jihovýchodní Asii, vzrostla dramaticky cena gumy, což vedlo k ochromení soukromé dopravy. Auta musela zůstat v garážích a Australané museli jednoduše chodit pěšky. Většina potravin byla na příděl, stejně jako benzin. Typický obyvatel Austrálie ovšem v době války netrpěl hlady a paradoxně byla jeho životní úroveň vyšší než v době krize. Válka uspíšila industrializaci Austrálie, vyráběla se tu munice a vojenská letadla, při výrobě válečného materiálu bylo zaměstnáno 150 tisíc mužů a žen. Jen na výrobě letadel se podílelo 44 tisíc zaměstnanců, přičemž naprostá většina z nich nikdy předtím v továrně nepracovala. Po válce přešla výroba továren na jiné produkty a některé i zanikly, ale industriální oblasti nezmizely, stejně jako způsob života jejich zaměstnanců.¹⁷⁰

Australské ztráty za druhé světové války byly menší než za války první, 37 tisíc mrtvých, z toho 10 tisíc letců, kteří bojovali převážně v Evropě. Lepší léky a celková úroveň lékařské péče umožnily přežít daleko vyššímu počtu raněných. Demobilizovaným vojákům se od federální vlády dostalo mnohem více výsad než jejich otcům. Tisíce jich šlo studovat na univerzitu, kde dostali možnost bezplatného vzdělání, vojákům byla také opět nabízena půda, ale v národě, který si již přivykl na městský způsob života, nebyl o farmaření zájem. Důvěra v trvalý mír byla však velmi malá a vláda si dala za cíl zlepšit vojenskou připravenost Austrálie a hodně nadějí bylo vkládáno do tehdy zakládané Organizace spojených národů, která měla zajistit trvalý mír. Australská okupační vojska pak byla z Japonska stažena až v roce 1952.

Austrálie měla pouze sedm milionů obyvatel, a aby se mohla bránit, potřebovala nutně zvýšit jejich počet. Arthur Caiwell, ministr pro přistěhovalectví, představil program, který se ukázal jako nejspolehlivější imigrační počín 20. století. Caiwell se sám rozjel do Evropy a nabízel v tamních uprchlických táborech emigraci tisícům lidí z Pobaltí, Polákům, tehdejšími Jugoslávci a také přeživším Židům. Během let 1945 až 1973 se do Austrálie přistěhovalo 3,5 milionu lidí. Ne všichni tu zůstali, ale čistý přírůstek obyvatelstva předčil veškerou imigraci od roku 1788. Caiwell pro tyto imigranty začal razit přátelské označení „noví Australané“. Imigranti byli do Austrálie dopraveni za státní peníze a každý z nich dostal práci, která byla placena lépe než v Evropě. Přidělenou práci pak musel imigrant vykonávat alespoň dva roky.

170 Tamtéž, s. 161.

Problém měli imigranti s vyšším vzděláním, jejichž diplomy přivezené z Evropy často nebyly v Austrálii uznávány.

V pěti poválečných letech byly vybudovány tisíce nových továren, industrializace pokračovala obrovským tempem. Poválečná léta bývají označována jako zlatý věk. Australská ekonomika založená na vývozu měla prospěch z oživení zahraničních trhů, podílela se na nových technologiích a přistupovala k modernímu řízení podniků. Cena vlny se vyšplhala na neuvěřitelně vysokou hodnotu a její prodej přinesl do země značné množství peněz, mezi farmáři vládł optimismus a jejich životní styl začínal být srovnatelný s životní úrovní lidí ve městech. Bylo také objeveno mnoho ložisek rud a nerostů, jako je například bauxit (výroba hliníku) a železná ruda. V šelfu Baasova průlivu byla zjištěna velká naleziště ropy a Austrálie se stala v této komoditě téměř soběstačnou. Ekonomika setrvale rostla a obyvatelstvo těžilo z jejího rozvoje. Život poznamenaný dvěma válkami se vracel zpět k důrazu na naplňování individuálních potřeb obyvatelstva. Dostatek financí i technologický pokrok poskytovaly prostor pro zábavu, sport a kulturu a rychle se stavěla nová kina, divadla a koncertní sítě.

Závěrem tohoto stručného historicko-ekonomického vhledu je možné říci, že Eduard Borovanský přijel v roce 1938 do Austrálie v komplikovaném období, kdy ekonomickou krizi střídalo nebezpečí blížící se války a kdy reálně hrozící japonské útoky přinášely mezi obyvatele atmosféru strachu a frustrace. Založit v této nelehké době taneční studio s aspirací trvalého baletního souboru bylo velmi smělym počinem a udržení jeho existence vyžadovalo od Eduarda Borovanského a jeho ženy značné množství odvahy, energie, dovedností a odolnosti.

6.2. Tanec v Austrálii ve 30. letech 20. století

Tanec se v různých formách vyskytoval v Austrálii od počátku vzniku divadel. První tanečnicí, jež publikum seznámila s klasickým tancem, byla Aurelia Dimierová, členka baletu pařížské Opery, která v Austrálii v roce 1855 vystoupila s ukázkami baletu *La Fille Mal Gardée*. Bylo by tudíž chybné se domnívat, že klasický balet nebyl v Austrálii před příjezdem Anny Pavlovové v 1926 vůbec přítomen.¹⁷¹

Následující kapitola se proto bude věnovat dějinám australského tance 19. a 20. století. První divadlo vůbec bylo v Austrálii otevřeno 16. května 1825 v malé budově v městečku Emu Plains, třicet šest mil na sever od Sydney. Nedlouho poté otevřelo své první divadlo také město Sydney. Stalo se tak 25. prosince 1832, divadlo dostalo název Theatre Royal a první dvě hry,

171 PASK, Edward H. *Enter the colonies, dancing: a history of dance in Australia, 1835–1940*. Melbourne: Oxford University Press, 1979, s. 10.

uvedené patrně v jeden večer, se jmenovaly *The Miller and his Men* a *The Irishman in London*. Seznam účinkujících obsahoval i jméno slečny Westonové, která byla označena jako tanečnice, a stala se tak první oficiálně uznanou tanečnicí v dějinách australského divadla.

Sedmnáctého ledna 1835 byl pak poprvé v historii Austrálie jako kolonie uveden balet, a sice na motivy románu sira Waltera Scotta s názvem *The Fair Maid of Perth or the Rival Lowers*. Hlavní role v nich tančili pan Jones a slečna Fitzgerald, oba z předních londýnských divadel (jak uváděl program). Osmnáctého května 1837 přijel do Austrálie uznávaný herec John Lazar (1801–1879) s dcerou Rachel. Rachel se učila baletu v divadle Drury Lane a v divadle Covent Garden a okamžitě po příjezdu do Austrálie začala svá studia zúročovat a vystoupila nejprve s krátkými sólovými výstupy a několik dnů nato s představením *Milanese Hornpipe*. Publikum ji i přes její mládí nadšeně přijalo a velký ohlas přineslo i další vystoupení se sóly z baletu *La Sylphide*.

V roce 1838 pak bylo v Sydney otevřeno na svou dobu moderní Royal Victoria Theatre, jehož jevištním ředitelem se stal již zmíněný John Lazar, který pro svou dceru a balet obecně dokázal zajistit dostatek prostoru, a tak byl již v září 1838 premiérován baletní večer složený ze *Spear Dance* z baletu Filippa Taglionniho *La revolte au serial* a španělského tance *La Cachucha*.¹⁷² V roce 1840 John Lazar se svou dcerou opustili Sydney a přesunuli své působení na jih Austrálie. Jeho místo bylo záhy obsazeno Madame Veilburnovou (1813–1858), tanečnicí irského původu, která ohromila publikum v Sydney svým šarmem, grácií a vitalitou.¹⁷³ Snad shodou okolností se uvedla baletem, který byl také na repertoáru Rachel Lazarové (sólo z *Le Dieu et la Bayadere*), a tak mělo publikum možnost docenit její vyzrálý a elegantní projev. Madame Veilburnová si nedlouho po svém příjezdu založila v Royal Victoria Theatre taneční akademii, kde začala vzdělávat místní děti. V následujícím roce přijel do Austrálie Monsieur Charriere a spolu s Madame Veilburnovou vytvořili oblíbený taneční pár. Podle Paska publikum po jejich *tarantelle* málem zbořilo divadlo.¹⁷⁴ Monsieur Charriere se připojil k výuce v taneční akademii Madame Veilburnové a společně v rychlém sledu vytvořili několik baletů, z nichž nejvýše ceněný byl balet s vojenskou tematikou *The Deserters*. V roce 1842 přijelo do Austrálie několik dalších klasicky vyškolených tanečníků (např. Andrew Torning) a spolu s žáky školy Madame Veilburnová sestavili malý baletní sbor při Royal Victoria Theatre, pro který Andrew Torning vytvořil na Vánoce roku 1842 pantomimu s názvem *The fairy of the coral cave*.

172 Zlídovělé sólo z baletu Kulhavý ďábel Jeana Coralliho z roku 1836.

173 PASK, E. H. *Enter the colonies, dancing: a history of dance in Australia, 1835–1940*, s. 4.

174 Tamtéž, s. 5.

Desátého března 1843 přistál u australských břehů pan George Coppin (1819–1906), který je považován za zakladatele australského divadla. Se svou ženou Marií debutoval na scéně Royal Victoria Theatre už 18. března. Tento den bývá označován za počátek nové éry divadla, které Coppin dominoval po dlouhých třicet let. Coppin se po dvou letech překvapivě rozhodl přesídlit na Tasmánii (v té době nesl ostrov jméno Van Diemen's Land).

První divadlo v Tasmánii bylo založeno v roce 1834, ale zájem o něj si brzy vyžádal stavbu nové budovy, která byla slavnostně otevřena dne 6. března 1837 představením *Speed the Plough* a *The Spoiled Child*. Divadlo bylo s nástupem královny Viktorie na britský trůn přejmenováno na Royal Victoria Theatre.¹⁷⁵ První balet, *Beauty and the Beast*, byl předveden 10. června 1837.

V roce 1843 odjeli pan a paní Clarkovi (oba tanečníci a milovníci umění) do Evropy, aby pro divadlo v Tasmánii angažovali umělce. Podařilo se jim přivést umělce, kteří natrvalo ovlivnili vývoj divadla v celé Austrálii. Zásadní postavou mezi těmito „importovanými umělci“ byl Jerome Carandini (1803–1970), příslušník italské šlechty, který upřednostnil život umělce před pohodlím aristokratického života. Byl sólistou londýnské Royal Italian Opera, kromě tance byl však také hudebníkem, zpěvákem, a navíc ovládal pět světových jazyků. V roce 1842 byl jmenován prvním profesorem cizích jazyků a tance na Queens College¹⁷⁶ v Hobartu. V červnu 1842 převzala paní Clarková pronájem Royal Victoria Theatre a v úvodním večeru tu tančil Jerome Carandini a slečna Howson *pas de deux* z *La Sylphide*. Do souboru postupně z Evropy přibyli ještě Charles Young (1819–1874) a Mlle Adele z londýnského Haymarket Theatre. V roce 1844 opustil skupinu Jerome Cardiani se svou ženou, kteří získali angažmá v Royal Victoria Theatre v Sydney. O rok později přijel na pozvání paní Clarkové do Hobartu George Coppin, jemuž paní Clarková předala vedení skupiny, a odebrala se na zasloužený odpočinek.

První představení pod novým uměleckým vedením se konalo v Launcestonu¹⁷⁷ v Royal Olympic Theatre a po velkém úspěchu bylo rozhodnuto převést skupinu na pevninu. První představení se odehrálo 21. června 1845 v Queens Theatre v Melbourne. Charles Young se svou ženou Elizou Thompsonovou tančili tarantelu a obecnostvo bylo nadšené.¹⁷⁸ Důležitou událostí sezony bylo také uvedení baletu *La Sylphide* 25. září 1845, tedy třináct let po světové premiéře tohoto baletu v Paříži. Byl to vůbec první balet mezinárodního repertoáru, který byl v Austrálii kdy uveden jako celek. Hlavní role tančila Eliza Thompsonová (1827–1901, v té

175 Divadlo je pečlivě zrekonstruováno a stojí v Hobartu dodnes.

176 Vyšší střední škola v Hobartu; založena v roce 1893.

177 Město na severu Tasmánie.

178 PASK, E. H. *Enter the colonies, dancing: a history of dance in Australia, 1835–1940*, s. 11.

době již provdaná za Charlese Younga a v programech uváděná jako Mrs. Young), Charlese Young a Jane Thompsonová, Elizina sestra.. Melbournské publikum vzalo balet za svůj a někteří diváci ho zhlédli i opakovaně.¹⁷⁹ Nedlouho po premiéře však pan a paní Youngovi skupinu kvůli finančním neshodám opustili a vrátili se na Tasmánii. Coppin si za ně však brzy našel náhradu a angažoval Madame Veilburnovou, kterou dobový tisk označoval za „Taglioniovou jižní polokoule“, publikum ji přímo zbožňovalo, a stala se tak hvězdou Coppinova souboru.

Objev zlata ve státech Victoria a New South Wales na konci 40. let 18. století měl za následek masivní příliv imigrantů z Evropy. Nepřijížděli však jen zlatokopové, ale i umělci, kteří pochopili, že zlepšující se finanční situace země a zvýšená koncentrace obyvatel s sebou nesou i potenciál pro rozvoj umění. Nová města vznikala téměř přes noc a příjmy ze zlata, které se vracely do větších měst, umožnily stavbu divadel i tam, kde se to dříve jevilo jako nerentabilní (např. Adelaide, Geelong, Bendigo, Castlemaine). Tanečníci, kteří přijížděli z Evropy, s sebou přiváželi ukázky romantického repertoáru, který byl v té době v Evropě na vrcholu. V dubnu 1853 dorazila do Melbourne Therese Ferdinand Strebingerová (1826–1900) se svým manželem, který byl skladatel a vynikající houslista. Madame Strebingerová (pod tímto zkráceným jménem byla v Austrálii známá) tančila dva roky v Londýně pod vedením choreografa Julese Perrota, kde v roce 1844 tančila roli Diany v baletu *Esmeralda*. Po jejich příjezdu zorganizoval George Coppin narychlo představení v Queens Theatre, na repertoáru byla *La Cachucha*. Úspěch prvního večera byl tak fenomenální, že byly zbylé vstupenky na ostatní dny prodány formou dražby.¹⁸⁰

Melbourne v té době bohatlo ze zlaté horečky a vznikla potřeba nového divadla, jež byla uspokojena stavbou Theatre Royal, slavnostně otevřeného 16. července 1855 programem, který trval tři a půl hodiny a kde s desetiminutovým *pas de deux* s názvem *La Sarragosa* vystoupila Madame Strebingerová a signor Carrandini. Madame Strebingerová byla pro divadlo angažována jako primabalerína a signor Carrandini jako taneční mistr a společně se pustili do velkého úkolu, a sice uvedení velkého romantického baletu *Giselle*. Deník Melbourne Daily zveřejnil inzerát divadla, ve kterém se do sboru hledalo dvacet mladých dívek. Vybrané dívky dopoledne cvičily techniku pod vedením signora Carrandiniho a odpoledne studovaly choreografii s Madame Strebingerovou, která se sama ujala hlavní role. Roli prince Alberta tančil baletní mistr a role královny víl byla svěřena tanečnici německého původu Antoinette Bergové (1850–1904). Premiéra se uskutečnila 29. října 1855, balet byl uveden

179 Tamtéž, s. 12.

180 PASK, E. H. *Enter the colonies, dancing: a history of dance in Australia, 1835–1940*, s. 20.

jako druhá část složeného večera, kdy první část tvořila tříaktová opera *La Somnambule*.¹⁸¹ *Giselle* tedy začala až po desáté hodině a část publika opustila svá místa už po prvním jednání. Jinými slovy balet diváky nezaujal, ať už to bylo špatnou dramaturgií večera, či zoufalou nezkušeností sborových tanečnic, a napříště ho australské publikum mělo spatřit až za tři roky. Uvedení romantického baletu *La Sylphide* se odehrálo o rok později v divadle Queens Theatre, kdy hlavní roli tančila opět Madame Strebingarová. Tento balet měl však úspěch a opakoval se dvanáctkrát.

Další významnou tanečnicí té doby byla Aurelia Dimierová, která do Austrálie přicestovala v roce 1855. Tato absolventka baletní školy při pařížské Opeře a žačka Jeana Corraliho tančila ve 30. letech 19. století v Paříži řadu menších rolí v romantických baletech. Po příjezdu do Sydney nebyl k dispozici žádný mužský tanečník, který by mohl při vystoupeních v Royal Victoria Theatre tančit jako její partner, a tak jí s jejím souhlasem dělala partnera tanečnice v mužském převleku – a dle recenze v Morning Herald se jednalo o naprostý triumf. Zajímavé je, že se stejným zájmem publika byly prezentovány i ukázky z *Giselle* a o den později (21. srpna 1955) byl v Austrálii poprvé uveden balet *La Fille Mal Gardée*. Tento balet Aurelia Dimierová později uvedla s velkým úspěchem i v Melbourne a kritiky byly opět kladné. Vystoupení Aurelie Dimierové byla pro rozvoj baletu v Austrálii velmi důležitá, neboť sem přivezla romantické baletní umění ve své vrcholné podobě a povzbudila mnoho tanečnic a tanečníků k soustavnému studiu baletního umění.

V srpnu 1855 přijela do Sydney Lola Montezová (1821–1861), herečka a tanečnice, která vystupovala v Londýně a v Paříži. Po abdikaci Ludvíka Bavorského¹⁸² utekla do Ameriky, kde se pokusila začít nový život. Všude, kam přišla, vyvolala rozruch a její život byl plný skandálů a kontroverzí. Nejinak tomu bylo v Austrálii, kdy Aurelia Dimierová po jejím příjezdu do Sydney raději přesídlila do Melbourne. Lola Montezová se v Austrálii uvedla v Royal Victoria Theatre burleskou *Lola Montez in Bavaria*, kterou pro ni napsal americký dramatik C. T. Ware. Po dobu svého pobytu v Sydney ji pak publikum mohlo vidět v rozličných dramatických rolích, co se tance týká, představila své oblíbené *Španělské tance* a 4. září poprvé v Austrálii zatančila svůj *Spider Dance* (Pavoučí tanec), který byl podle kritika ze Sydney Morning Herald¹⁸³ shledán nejvíce svobodomyšlným a netaktním tancem, který byl kdy na divadelním pódiu uveden. Na Lolou Montezovou byl vydán soudní zatykač, ale v momentě, kdy ji ve vlaku chtěl zatknout policista, zamkla se před ním v kupé, aby se za chvíli

181 *La Somnambule* je opera Vincenza Belliniho, premiéru měla v roce 1831 v Miláně.

182 Podle slov některých současníků i luxusní kurtizána. Byla milenkou Ludvíka Bavorského, který ji povýšil do šlechtického stavu.

183 Lola Montez and her company. *The Sydney Morning Herald*, 8. 9. 1855, s. 5. [online] Dostupné z: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/12976057?searchTerm=Lola%20Montez> [cit. dne 15. 10. 2022].

objevila ve dveřích nahá a dožadovala se odvedení na stanici.¹⁸⁴ Policista odešel a ona pokračovala ve své cestě do Melbourne. Úspěchy pak slavila především v nově vznikajících městech zlaté horečky. Při svém odjezdu z Austrálie věnovala licenci k produkci burlesky *Lola Montez in Bavaria* Luise a Andrewovi Torningovým, kteří okamžitě po odjezdu Loly hru uvedli s velkým úspěchem v Royal Victoria Theatre v Sydney.¹⁸⁵

Je důležité zdůraznit, že postupem doby už australský baletní svět nebyl závislý pouze na importu zahraničních hvězd, neboť místní tanečníci se postupně stali zcela konkurenceschopnými, někteří z nich dokonce dosáhli úspěchů v zámoří. Jako příklad lze uvést tanečnici Elisou Youngovou, která v roce 1857 úspěšně debutovala v londýnském Sadlers Wells Theatre¹⁸⁶ a v následujících letech získala v Londýně velkou popularitu (byla zde známá pod příjmením svého nového manžela Vezin). Prvním sólistou, který získal taneční vzdělání v Austrálii, se stal Joseph Chambers (1838–1874). Ačkoliv se narodil v Londýně, v pouhých pěti letech přesídlil s rodiči do Austrálie a již v následujícím roce se objevil na jevišti. Postupně se objevoval v burleskách a pantomimách. V roce 1855 si ho za svého tanečního partnera vybrala Aurelia Dimierová (Josephovi bylo v té době pouhých 17 let), rok potom dělal partnera madame Strebingerové v představení *La Sylphide*. V roce 1870 byl ustanoven baletním mistrem v Prince of Wales Opera House, kde spolu se svou sestrou otevřel baletní školu.

Koncem 60. a počátkem 70. let 19. století zájem o balet v Austrálii upadl. Samostatné balety byly čím dál vzácnější. Tanec se na scéně objevoval jen jako součást operních a dramatických představení. V Evropě nastoupila nová divadelní forma – opereta – a ani Austrálie nezůstala pozadu. V roce 1868 je melbournskému publiku představen kankán. Ladnost a elegance romantických tanečnic byla v této době nahrazena virtuozitou s důrazem spíše na efekt než na kvalitu. Objevila se nejrůznější akrobatická vystoupení, velmi populární byl například jednonohý tanečník Signor Donato(1840–?). V této době se mění nejen taneční styly a role tance, ale také technické zařízení divadelních budov, které jsou pod dojmem několika požárů (např. v roce 1880 do základů vyhořelo jedno z nejstarších divadel v Austrálii, Royal Victoria Theatre) a častých popálenin umělců donuceny přejít na elektrické osvětlení a dochází k modernizaci celé divadelní mašinerie.

V roce 1876 pak přijel do Austrálie italský operní ansámbl, který s sebou mimo jiné přivezl tanečnici světové úrovně Emilii Pastovou, která se poté natrvalo usadila v Austrálii a pro rozvoj baletního umění měla zásadní význam. Kromě interpretační kariéry se zaměřila

184 PASK, E. H. *Enter the colonies, dancing: a history of dance in Australia, 1835–1940*, s. 33.

185 Tamtéž, s. 38.

186 Divadlo v Londýně, založeno v roce 1683.

především na pedagogickou činnost. Podařilo se jí v jednotlivých státech Austrálie založit řetězec tanečních škol, které byly přidruženy k divadlům provozovaných produkční společností J. C. Williamson. Ve svých školách vyučovala nejen klasický tanec, ale i pantomimu a osobně proškolila řadu žaček a žáků, kteří se stali sólisty australských divadel, patřily mezi ně např. Mary Weirová nebo Minnie Hooperová. Ti sami v pozdějším věku učili další generaci tanečníků. Lze tedy bez nadsázky říci, že Emilia Pastová stojí na počátku dohledatelného výukového řetězu australských tanečnic a tanečníků.

Další vývoj tanečního a baletního umění v Austrálii byl ovlivněn erupcí zájmu o balet v Evropě zapříčiněnou Sergejem Ďagilevem a jeho souborem Ruský balet, který se poprvé předvedl v Paříži v roce 1909. V roce 1913 přijíždí do Austrálie Adeline Genéeová (1878–1970) spolu se členy Ruského carského baletu, kteří otevírají nejslavnější éru baletu v dějinách Austrálie. Adeline Genéeová byla v té době světovou hvězdou první velikosti a na turné po Austrálii si přivezla osm dalších tanečníků. Adelinu doprovázela také Češka Vlasta Novotná (1894–?), členka souboru Národního divadla, která se do Austrálie vrátila v roce 1914 a spolu s Viktorem Lauschmanem se stala hvězdou místní muzikálové scény. Největší úspěch zaznamenal muzikál *The Girl on the film*. Pro doplnění souboru pak najala ještě deset místních tanečnic, jejichž trénink měl na starosti Alexandr Volinin (1882–1955), bývalý první tanečník Velkého divadla v Moskvě a člen Ďagilevova souboru. První představení uvedené skupinou v Austrálii byla *Coppélie* (v Melbourne v divadle Her Majesty Theatre), která u diváků zaznamenala velký úspěch a hrála se celkem třicetkrát. Deník *Argus*¹⁸⁷ chválil především schopnost Adeline Genée napodobit věrně pohyby loutky. Dalším uvedeným baletem byly *Les Sylphides* v choreografii Michaila Fokina, který byl tehdejší kritikou též velmi příznivě přijat. Skupina v rámci turné vystoupila v ještě v Adelaide a v Sydney a celkem v zemi zůstala tři měsíce, za které ale stihla otisknout do dějin baletu nesmazatelnou stopu.

V roce 1926 navštívila Austrálii i Anna Pavlovová (původně měla přijet už v roce 1914, ale kvůli první světové válce musela své plány změnit) se svojí skupinou čítající čtyřicet dva umělců. Kromě tanečníků si Pavlovová přivezla i baletního mistra Ivana Clustina (1862–1941) a hudebního ředitele Luciena Wurmsera (1877–1967). Sólistou skupiny a partnerem Anny Pavlovové byl Laurent Novikov (1888–1956), sólista Velkého divadla v Moskvě. Mezi další tanečnice patřila Muriel Stuartová (1900–1991) a rodačka z Nového Zélandu Thurza Rogersová. Poměrně rozsáhlá produkce obsahovala sedmnáct baletů, které Pavlovová v rámci turné postupně uvedla. Je zajímavé sledovat tehdejší dobový tisk, který o Pavlovové hovořil jednoznačně obdivně, až devótně a přistupoval k ní jako k nediskutovatelné autoritě,

187 Dancing Dolls. *The Argus*. 6. 3. 1926, s. 12 [online] Dostupné z: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/3738393> [cit. 15. 10. 2022].

již není možné ani v nejmenším připomínkovat nebo kritizovat. Například po prvním představení v Austrálii vůbec (dne 13. března 1926), kdy byl mimo jiné uveden balet *Chopiniana* (původní název baletu *Les Sylphides*), napsal kritik deníku *Sydney Herald*: „... tančila svou roli jako posedlá duchem anděla, který stvořil hudbu.“¹⁸⁸ Deník *Argus* z 15. března 1926 vydal dvousloupkový článek¹⁸⁹ s názvem *Genius of Pavlovová*,¹⁹⁰ zakončený zvoláním: „... její umění nespočívá v okázalém ukazování se, ale v umírněnosti.“ Australské publikum bylo okouzleno, zprávy o výjimečnosti Pavlovové se rychle šířily a diváci neváhali cestovat na vystoupení hvězdy z obrovské vzdálenosti. Pavlovová se jim za to odměňovala nejen výjimečnými uměleckými zážitky, ale i vstřícností k publiku a ochotou dělit se o svůj volný čas s fanoušky. Po vystoupeních v Melbourne následovalo Sydney, Nový Zéland, Brisbane a Adelaide. Pavlovová neopomněla ani svůj zájem o sirotky a výtěžek z odpoledního představení v Sydney věnovala domovu pro děti ruských uprchlíků v Paříži a dětské nemocnici v Sydney. Na repertoáru byly například tyto balety: *The Fairy Doll*, *Polish Wedding* nebo *Don Quijote* a Pavlovové jediný choreografický počín *Autumn Leaves*¹⁹¹ komponovaný na hudbu Fryderyka Chopina. Pavlovové návštěva definitivně potvrdila zájem Australanů o balet a přinesla i zájem o vyšší úroveň výuky klasického baletu. Jeden z členů baletního ansámblu Pavlovové, Alexandr Dolinov, v Austrálii zůstal a otevřel si v Sydney školu, kde dva roky učil Cecchettiho metodu. Po prvním úspěšném turné přijela Pavlovová do Austrálie znovu, v roce 1929, a právě v tomto roce sem poprvé přijíždí i Eduard Borovanský. Tomuto turné se věnuje kapitola pojednávající o působení Eduarda Borovanského v soubory Anny Pavlovové.

Z výše uvedeného lze dovodit, že při příjezdu Eduarda Borovanského do Austrálie bylo australské publikum s baletem jakožto svébytnou uměleckou formou obeznámeno a že o něj jevílo značný zájem. Existovala tu kontinuální tradice importu tanečních hvězd z Evropy, která postupem doby zažehla zájem o tanec a balet, který vedl k zakládání baletních škol při divadlech a možnosti vzdělání místních profesionálních tanečníků. Borovanský tedy nepřijížděl do země, kde by byl klasický tanec neobjevený. Naopak Australané jevíli o tanec živý a setrvalý zájem a jejich vkus coby publika byl formován výkvětem evropského baletního a tanečního umění. Tanečníci i celé baletní soubory neváhali podniknout dlouhou cestu přes oceán (cesta lodí na počátku 20. století trvala minimálně osm týdnů), aby mohli vystoupit před vděčným australským publikem. Zahraniční soubory, které pro svá pohostinská vystoupení potřebovaly doplnit sbory z místních umělců, vždy chválily úroveň australských tanečníků.¹⁹² Bylo tedy na

188 V originálu: „... she dances her role as if possessed by the ghost of the angel who divined the music.“

189 *Genius of Pavlova*. *The Argus*, 15. 3. 1826, s. 12. [online]. Dostupné z: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/3739854> [cit. dne 15. 10. 2022].

190 V originálu: „... her is an art not of display, but of restraint.“

191 Balet *Autumn Leaves* byl poprvé uveden v roce 1918 v Brazílii, choreografie Anna Pavlovová; hudba Fryderyk Chopin.

192 PASK, E. H. *Enter the colonies, dancing: a history of dance in Australia, 1835–1940*, s. 106.

co navazovat a na čem stavět. Australský balet na začátku 20. století potřeboval silnou osobnost s jasnou vizí, která by byla schopna soustředěně pracovat na vytvoření čistě baletního tělesa s možností dlouhodobější práce na svébytném repertoáru. Doposud totiž baletní skupiny jen nahodile vznikaly a zase se rozpadaly, tanečníci migrovali mezi divadly i žánry, často působili v muzikálech a operách a jejich vzdělání bylo často jen nahodilé. Celospolečenský zájem o tanec se pak projevoval i v mediálním prostoru. Zájem, který baletu věnoval místní dobový tisk, byl v poměru s ostatním kulturním oborům až překvapivě velký. A jakkoliv je úroveň recenzí z dnešního pohledu diskutabilní, je evidentní, že baletu a jeho protagonistům byla věnována značná pozornost.

7. Pionýrská doba souboru Eduarda Borovanského

Eduard Borovanský se patrně myšlenkou na trvalé vycestování do Austrálie zabýval delší čas. V roce 1937 se v Londýně setkal s australskou tanečnicí Dorothy Stevensonovou (1916–2009), která tam v té době studovala tanec. Když Eduard Borovanský zjistil, že pochází z Austrálie, okamžitě se začal zajímat o její další plány. Když mu řekla, že by ráda tančila v souboru de Basila, Borovanský jí prozradil, že by rád příští rok odjel do Austrálie, kde chce nejdříve založit taneční akademii a potom i australský balet. Dorothy Stevensonové navrhl, aby se po návratu do Austrálie stala jednou z jeho žaček.¹⁹³ V roce 1938 Dorothy Stevensonová (tančila pod jménem Katia Assenkovová) hostovala v Austrálii s de Basilovým Covent Garden Russian Ballet. V roce 1939, když v Evropě začínala válka, se rozhodla se nevrátit a zůstala v rodné Austrálii, kde docházela do studia na hodiny tance ke Xenii Borovanské. Později se opravdu stala sólistkou Borovanského skupiny.

Eduard Borovanský dorazil se skupinou de Basila do Austrálie v říjnu 1938, tedy v době, kdy bylo Československo po podpisu Mnichovské dohody již okleštěné Adolfem Hitlerem a bylo zjevné, že se v Evropě rozhoří mezinárodní válečný konflikt. Eduard Borovanský byl pevně rozhodnut nevrátit se do Evropy a týden poté, co skupina začala vystupovat v Melbourne, podal Victoru Dandrému, manažerovi skupiny, svou výpověď. Dandré mu však zprvu nechtěl vyhovět a přesvědčoval ho, ať se se skupinou vrátí do Evropy na londýnskou sezonu a potom ať se do Austrálie vrátí. Eduard Borovanský však patrně cítil sílící nebezpečí, které v Evropě hrozilo, a návrhy Dandrého odmítal. Nakonec se domluvili tak, že Eduard Borovanský dokončí se skupinou celý plánovaný zájezd, tedy všechna plánovaná vystoupení v Austrálii a na Novém Zélandu, a teprve potom bude ze skupiny propuštěn.

S touto perspektivou začal Eduard Borovanský okamžitě budovat kontakty s místní taneční komunitou a promoval fakticky neexistující taneční školu, kterou měla vést jeho žena Xenia. Jako šéf tzv. extras měl z celého souboru nejužší kontakt s místními tanečnicími a vždy se snažil, aby se na jevišti i v zákulisí cítili dobře (jakkoliv na „vlastní“ tanečnicími byl mnohdy přísný a nepřilíš uctívý, jak vyplývá z jejich vzpomínek), pomáhal jim s líčením a dodával jim sebevědomí. Přitom však neustále zmiňoval perspektivu nové taneční školy. Dokonce se mu podařilo přesvědčit Viktora Dandrého, aby do všech programů, které byly při představeních prodávány, vložil žlutý lístek s nápisem: „AKADEMIE RUSKÉHO BALETU; otvírá brzy v Melbourne pod vedením EDWARDA BOROVARSKÉHO, člena *Covent Garden Russian*

193 STEVENSON, Dorothy. *Papers of Dorothy Stevenson, The Borovansky Ballet.*, s. 2. National Library of Australia, Canberra. Manuscript reference no.: MS 3976, MS Acc10.029.

Ballet, details budou brzy následovat.“¹⁹⁴ V dubnu 1939 se v Sydney soubor nalodil a odcestoval zpět do Evropy. Eduard Borovanský se ženou Xeníí se vrátili do Melbourne, kde se chtěli nejen usadit, ale také založit baletní školu. Proč si vybrali právě Melbourne, a ne klimaticky příznivější Sydney, jsem se ptala i pamětníků.¹⁹⁵ Podle Barryho Kitchera (1930–2019) bylo hlavním důvodem pro výběr Melbourne místní klima. V místě se střídají čtyři roční období – stejně jako v Evropě. Město samotné také svým charakterem více připomínalo klasická evropská města, což mělo údajně vliv na to, že se zde častěji usazovali emigranti z Evropy. Dalším možným důvodem pro volbu Melbourne coby místa pro založení baletní školy mohl být i fakt, že v Sydney existovala baletní škola Helen Kirsové, která se v Sydney usadila již v roce 1937, když se předtím účastnila turné de Basilova souboru v roce 1936. Ze školy postupně vznikl i soubor Helen Kirsové (Kirsova Ballet).

Ať byly důvody jejich volby jakékoliv, Eduard Borovanský spolu s Xeníí přijeli do Melbourne se dvěma velkými kufry, ale bez úspor, takže potřebovali začít okamžitě pracovat. Eduard Borovanský se již při své první návštěvě Melbourne hned po příjezdu souboru seznámil s Eunicí Westonovou (1918–2019), učitelkou baletu, která přijela do Austrálie vyučovat balet podle pravidel Britské baletní organizace (British Ballet Organization) a pozvala Eduarda Borovanského, aby navštívil její studio v Collins Street a poradil jí s jejími pokročilejšími žáky. Eduard Borovanský přesvědčil Eunicí Westonovou, že pro ni bude výhodné spojit síly a založit nové společné studio, ve kterém budou propojovat pedagogické zkušenosti Eunice Westonové (sama nikdy netančila ani neměla umělecké ambice) s uměleckými zkušenostmi Eduarda Borovanského. U Eunice Westonové studovala také Edna Busseová (1918–2018), u níž Westonová okamžitě odhalila její výjimečné nadání a udělala z ní svou neplacenou asistentku. Právě Busseová pomáhala Eduardovi Borovanskému hledat prostor pro studio. Našli prostor v Roma House na Elizabeth Street (budova dnes již bohužel nestojí, byla zbourána, aby ustoupila moderní výstavbě), nad obchodem s religiálními předměty firmy Pellegrini, která patro používala původně jako sklad. Ovšem import náboženských předmětů v době krize a nadcházející války nefungoval nejlépe, a tak byl sklad v prvním patře prázdný a nabízený k pronájmu. Právě tam tedy vzniklo první studio s názvem Borovansky Academy of Russian Ballet. Peníze potřebné pro prvotní zařízení studia přinesla Eunice Westonová a také základ studentů pocházel z její školy. Nově příchozí však přicházeli za jménem Eduarda Borovanského, a ten díky tomu mohl platit nájem, což byla jedna z jeho povinností domluvených s Eunicí Westonovou. Eunice Westonová měla k baletu naprosto jiný přístup. Pro ni byl na konci procesu certifikát o zvládnutí techniky. Pro Eduarda a Xenii byla zvládnutá

194 SALTER, F., Borovansky, The man who made Australian Ballet, s. 82. cit. „ACADEMY OF RUSSIAN BALLET, opening soon in Melbourne, by EDWARD BOROVSANSKY, member of *Covent Garden Russian Ballet*“, details will be announced later“.
195 Rozhovor s Barrym Kitcherem, Melbourne, prosinec 2019.

technika pouze prvním krokem k možnosti tančit pro publikum. Oba považovali balet za výlučnou uměleckou formu, což bylo Eunice Westonové naprosto cizí. Tyto rozdílné přístupy vedly samozřejmě k řadě problémů a debat a hned od počátku bylo patrné, že spolupráce nevydrží nadlouho.

Studio v Elizabeth street bylo slavnostně otevřeno v květnu 1939. K otevření byla vydána i brožura, která oznamovala otevření Akademie ruského baletu. Dále byly krom jiného osvětleny cíle akademie: „*Akademie ruského baletu je založena na tradicích carských divadel v Rusku, se kterými seznámil celý svět mistr Ďagilev. V duchu stejných tradic byl veden i COVENT GARDEN RUSSIAN BALLET, jehož byl pan EDOUARD BOROVSANSKÝ významným sólistou. Jeho cílem je povznést standard svých žáků ke standardům nastavených ruským baletem a také poskytnout jim možnost účinkování v jeho produkcích tak, aby mohli plně rozvinout svůj umělecký potenciál.*“¹⁹⁶ Eunice Westonová nebyla v brožuře uvedena vůbec, ale Xenia Borovanská byla jmenována jako neteř Anny Pavlovové, která po mnoho let tančila v jejím souboru. Xenie Borovanská byla dle materiálu zodpovědná za výuku začátečníků a dětí v oboru ruského baletu. Eduard Borovanský, u kterého byla zdůrazněna jeho sedmnáctiletá zkušenost s ruským baletem, byl pak označen jako pedagog klasických a charakterních tanců, herectví a make-upu. Tento propagační materiál byl zakončen rozpisem cen a možností docházky, jež byla umožněna jednou až pětkrát týdně a také zahrnovala privátní hodiny za cenu jedné libry ¹⁹⁷za hodinu. Cena jedné skupinové hodiny činila pět šilinků za osobu, což nebylo levné. V počátcích tvořilo jádro školy dvacet studentů, kteří byli kombinací nejtalentovanějších žáků z původní školy Eunice Westonové, a nově příchozích, kteří se nechali přilákat možností studia u skutečných profesionálních tanečníků.

Eunice Westonová vedla dětské kurzy, Eduard Borovanský navzdory tvrzení propagační brožury učil pouze charakterní tance a většina výuky zůstala na bedrech Xenie Borovanské, která téměř nemluvila anglicky, a tak během výuky používala hlavně francouzské baletní názvosloví a názorné předvádění požadovaných kroků, což zásadně dělala v botách na vysokém podpatku. Ovšem studenti ji milovali, neboť i v těch nejzákladnějších hodinách je neučila pouze provádět kroky a jejich série, ale učila je tančit.¹⁹⁸ Eduard Borovanský měl s angličtinou ještě daleko větší problémy než jeho žena Xenia, avšak podle pamětníků mu to v komunikaci nevadilo, alespoň ne z jeho perspektivy. Byl extrovert, který až dosud neměl

196 INGRAM Geoffrey. Ingram Geoffrey collection, National Library of Australia, Canberra, reference no: MS 7336. Citace: „THE ACADEMY OF RUSSIAN BALLET is based on traditions of the IMPERIAL THEATRES in Russia, which S. DIAGILEFF made known through the world. The same traditions govern the COVENT GARDEN RUSSIAN BALLET“ of which monsieur EDOUARD BOROVSANSKY was one of the principal members for years. His aims are to raise the standards of his pupils dancing to that of the Russian Ballet and also give them real oportunities in his productions to develop to the full their trie artistic potentialities.“

197 Australská libra se používala v letech 1909–1966, poté byla nahrazena australským dolarem, kterým se v Austrálii platí dodnes.

198 SALTER, F., *Borovansky, the man who made Australian Ballet*, s. 89.

s výukou téměř žádné zkušenosti, a jakkoliv se snažil jednotlivé kroky vysvětlovat, často je tanečnickům jen několikrát ukázal a pak zakřičel: „Tančete!“¹⁹⁹ Příliš trpělivosti s tanečnický neměl, a tak slabší povahy někdy opouštěly jeho tréninky charakterních tanců s pláčem. Výuku a komunikaci s tanečnický vůbec pojímal Eduard Borovanský konfrontačně. Jen silné povahy se silnou vůlí k tanci jeho přístup vydržely. Zatímco Xenia Borovanská se stala respektovanou a žáky oblíbenou pedagožkou, lekce charakterního tance byly jeho žáky hodnoceny poměrně negativně. Nicméně hodiny výuky tance ve studiu v Roma House postupně přibývaly, nově se vyučovala i práce s partnerem (v patře nad baletním sálem vznikla tělocvična a někteří cvičenci se zajímali i o dění na tanečním sále) a přibyly také ranní hodiny klasického tance pro „profesionály“ a večerní pro dívky zaměstnané v kancelářích.²⁰⁰ V jednotlivých hodinách se postupně začaly kroky skládat do kratších choreografií. Eduard Borovanský měl jasný záměr vybudovat z nadaných žáků soubor taneční skupinu, ačkoliv mu v tomto záměru začínající světová válka příliš nepřála.

První vystoupení žáků akademie se konalo 1. července 1939, pouhé dva měsíce po otevření studia, a sice v síni kostela sv. Bartoloměje na předměstí Melbourne, kde v komponovaném večeru složeném z krátkých hudebních a komediálních čísel vystoupila Edna Busseová s valčíkem na Chopinovu hudbu. V dochovaném programu se píše: „*Edna Busseová s laskavým svolením Akademie ruského tance, Valz [...] hudba Chopin, zaranžováno Eduardem Vorovanskym.*“²⁰¹ Skutečně Eduardovi Borovanskému v programu k prvnímu vystoupení jeho žáčky v Austrálii zkomolili jméno, což ho jistě nepotěšilo, nicméně pokračoval ve své práci směřující k vytvoření taneční skupiny. Od spolku věnujícího se myšlence založení Národního divadla ve Viktorii dostal pozvánku k vystoupení na večeru, který se měl odehrát v Princess Theatre a nesl nadnesený název *First Season of Ballet*. Večera se kromě Eduarda Borovanského a jeho skupiny zúčastnily další taneční školy z Melbourne. Eduard Borovanský si se svými žáky na tento večer připravil choreografii s názvem *Petite Mozartiana* a v choreografii tančila i Xenia Borovanská a Serge Bouslov (tanečník z de Basilova souboru, který stejně jako Eduard Borovanský zůstal po konci turné v Austrálii). Roli dostala i spolumajitelka studia Eunice Westonová a tančil také Eduard Borovanský. Z žáků skupiny studia dostala roli jen Edna Busseová a Rachel Cameronová (1924–2011). Choreografie na Čajkovského hudbu si Eduard Borovanský patrně vypůjčil od Balanchina (premiéra baletu 7. června 1933). Jakkoliv mělo vystoupení úspěch a mezi

199 Rozhovor s Barrym Kitcherem, Melbourne, prosinec 2019.

200 MACGEORGE, N., *Borovansky Ballett in Australia and New Zealand*, F.W. Cheshire: Melbourne, 1946.

201 SALTER, F., *Borovansky, the man who made Australian Ballet*, s. 92. Citace: „EDNA BUSSE, by courtesy of the Academy of Russian Ballet, Valse [...] Music by Chopin, Arranged by Edouard Vorovansky“.

ostatními čísly večera mělo výjimečnou úroveň, Eduard Borovanský se zařekl, že již nikdy nechce vystupovat mezi amatéry, protože tam nepatří a patřit nechce.²⁰²

Přesto začátek druhé světové války mnohé změnil a zájem o kulturu, který se v Austrálii teprve postupně pěstoval, logicky klesl na minimum. Jedinou příležitostí, kde ukázat výsledky své práce, se tak postupně staly nejrůznější dobročinné akce. Jednou z takových příležitostí byla akce pořádaná radnicí města Melbourne. Vzala si za úkol posílit fyzické zdraví obyvatel ukázkami fyzických cvičení. Tam Eduard Borovanský se šesti žačkami své školy předvedl choreografii s názvem *Etude*, přičemž další vystupující byli cvičenci s 4,5 kg těžkým železným míčem.

Válka ovšem místním umělcům přinesla i příležitosti. Najednou už nebylo možné spoléhat na umělce, kteří často do divadel přijížděli hostovat v hlavních rolích. Cestování mezi zeměmi bylo zpočátku války omezené a později úplně nemožné a stejně tak se omezovala možnost cestování uvnitř Austrálie. Místní umělci tak často poprvé v životě dostali příležitost zhostit se hlavních rolí, ke kterým by se, nebýt války, často vůbec nedostali.²⁰³

Po vyhlášení války až do jejího skončení přijel do Austrálie pouze jeden zahraniční soubor, a sice de Basilův soubor, tentokrát pod označením The Original Ballet Russe. Sám de Basil opět soubor řídil a nabídl Eduardu Borovanskému práci. Ten neváhal a práci přijal s tím, že de Basilovi nabídl i některé své žáky jako „extras“ do velkých baletních scén. V prosinci 1939 se Eduard Borovanský s Xeníí a žačkami jeho školy Ednou Busseovou, Rachel Cameronovou a Anne Mackintoshovou (1918–1976) odebral za de Basilovým souborem do Sydney, kde pokračovali ve výuce. Eduard Borovanský tančil se souborem ve „svých“ rolích a žáčky dostávaly drobné příležitosti v davových scénách. Když soubor hostoval v Melbourne, pozval Eduard Borovanský de Basila do svého studia a ten vyjádřil upřímný obdiv k jeho práci. V červnu 1940 pak soubor odjel zpět do Evropy.

Omezení možnosti cestovat mezi jednotlivými státy Austrálie se pak ještě zpřísnila, Melbourne zůstala poměrně izolovaným místem, kde se balet rovnal Borovanského akademii.²⁰⁴ Eduardu Borovanskému nezbývalo než prezentovat výsledky své práce i nadále na nejrůznějších charitativních večírcích a plesech. Pátého. října 1940 se v Princess Theatre v pořádal charitativní večer na podporu Britského impéria s názvem Cavalcade of Empire. Eduard Borovanský tu s žáky své školy (pamětníci uvádějí, že se jednalo o celkem šedesát žáků) předvedl choreografii s názvem *The Bushfire Ballet* (Balet ohně v buši) na hudbu Oskara Nedbala. Žáci školy představovali flóru a faunu, kterou téměř zničil požár. Téma bylo pro

202 Rozhovor s Barry Kitcherem, Melbourne, prosinec 2019.

203 SALTER, F., *Borovansky, the man who made Australian Ballet*, s. 95.

204 MACGEORGE, Norman. *Borovansky Balet in Australia and New Zealand*. Melbourne: F. W. Cheshire, Melbourne 1947.

publikum uchopitelné, protože v průběhu léta 1939 Viktoria zažila rozsáhlý požár, který zničil stovky hektarů lesa a přiblížil se až k Melbourne.²⁰⁵ Eduard Borovanský chytře využil pokročilejší studenty. Rachel Cameronová, Edna Busseová, Dorothy Stevensonová a Anne Mackintoshová představovaly orchideje a byly pro ně vytvořeny variace, kdy je do vzduchu zvedali sboristé představující gumovníkové stromy. Masa méně pokročilých studentů pak tančila oheň, kde se v davu ztratila i začátečnická úroveň většiny frekventantů školy. Děj baletu byl prostý a snadno sledovatelný. Publikum však bylo podle výpovědí pamětníků fascinováno. Důležité také bylo, že se večer několikrát opakoval, a proto mohl zaujmout širší skupinu diváků. Jednoznačně se jednalo o první úspěšný pokus Eduarda Borovanského identifikovat se s kulturou Austrálie a mentalitou jejích obyvatel. V době příjezdu Eduarda Borovanského měla většina obyvatel Austrálie britský původ, menšiny se omezovaly na Řeky a Italy. Středoevropský element byl minimální, Eduard Borovanský byl pro většinu Australanů exotickým příchozím, a i proto byla choreografie *Bushfire* velmi důležitá: prokázala schopnost Eduarda Borovanského přiblížit se mentalitě místních obyvatel a prezentovat balet, který byl kvalitou výkonů daleko nad standardem ostatních tehdejších tanečních škol.

Nedlouho po tomto úspěchu nabídl jeden z tanečníků školy, Roger Racine, že pomocí svých známostí zajistí, aby škola Eduarda Borovanského mohla předvést své úspěchy na samostatném večeru v jednom z divadel v Melbourne. Za tímto účelem došlo také k registraci souboru, což zaznamenaly tehdejší noviny takto: *„První australská baletní skupina byla včera registrovaná v Melbourne. Za podpory Rogera Racina, australského tanečníka, skupina bude mít šedesát členů z australských škol a první představení uvede v prosinci 1940 v Melbourne. Pan Eduard Borovanský, sólista ruského baletu, který u ruského baletu tančil posledních 17 let, bude baletním mistrem a choreografem. Pan Borovanský, Čech, byl choreografem a baletním mistrem v Národním divadle v Praze, které je dotováno vládou. Skupina byla registrovaná jako „Borovansky Australian Ballet Co.Ltd“.*²⁰⁶ Nikde není doložen záznam o tom, že by se Eduard Borovanský tomuto klamavému označení jakkoliv bránil.

Eduard Borovanský dál pracoval na své myšlence profesionálního baletního souboru a ve studiu nacvičoval se svými žáky celovečerní program, který přímo ve studiu předvedl Franku Taitovi (1883–1965), australskému divadelnímu manažerovi a řediteli produkční společnosti J. C. Williamson. Tato společnost byla založena v roce 1882 americkým hercem Jamesem Williamsem (1844–1913) a dalšími dvěma partnery. Společnost doslova ovládla

205 INGRAM Geoffrey. *Program for the Cavalcade of Empir*. Ingram Geoffrey collection, National Library of Australia, Canberra, reference no: MS 7336, Borovansky.

206 *Sun News-Pictorial*, 2. 11. 1940, s. 5. Citace: „First ballet co. registered. The first Australian ballet company was registered in Melbourne yesterday. Promoted by Mr. Roger Racine an Australian dancer, it will include 60 dancers from Australian schools, and will give its first performance in December. Mr. Edouard Borovansky, soloist in the Russian ballet for the past 17 years, will be ballet master and choreographer. Mr. Borovansky, a Czech, was choreographer and ballet master to Prague State Theatre. The company was registered as Borovansky Australian Ballet Co. Ltd.“

divadelní děni v Austrálii na více než sto let. Pokud tedy chtěl Eduard Borovanský prorazit se svým souborem mezi profesionální umělce, byla cesta přes společnost J. C. Williamson logickým krokem k tomuto cíli. Frank Tait přišel do studia i se svou ženou Violou.²⁰⁷ Eduard Borovanský jim se souborem předvedl *Pas Clasique*, *Vltavu*, *Autumn leaves* a *L'Amour Ridicule*. Na závěr pak soubor předvedl ruské lidové tance aranžované Eduardem Borovanským. Tait byl z představení nadšený, oceňoval vysokou uměleckou úroveň produkcí, které byl Eduard Borovanský schopen dosáhnout v provizorních podmínkách studia, a nabídl souboru veškerou možnou podporu, přičemž jedinou obavu měl z toho, zda bude obecenstvo ochotno přijmout ruský balet za svůj. Přesto byl Tait ochoten risk podstoupit a s Eduardem Borovanským se domluvil na dvou představeních v Comedy Theatre ve dnech 18. a 19. prosince 1940.

Ještě před vystoupením v Comedy Theatre byla skupina Eduarda Borovanského pozvána k vystoupení na dalším charitativním večeru, konaném 26. listopadu 1940, jehož výtěžek měl být věnován Červenému kříži (originální název *A night of Ballet in Aid of the Red Cross and Australian Comforts Fund*). Večer byl opět organizován spolkem na podporu myšlenky vzniku Národního divadla ve Viktorii a Eduard Borovanský se rozhodl prezentovat balet původně vytvořený Annou Pavlovovou, a sice *Autumn leaves*²⁰⁸. Eduard Borovanský si balet pamatoval z dob svého působení v souboru Anny Pavlovové a byl schopen ho naučit i své studenty. Hlavní roli tančila v den prvního uvedení Xenia Borovanská, která jediná ze všech byla schopna přiblížit se svým tancem kvalitám Anny Pavlovové.

Představení souboru v Comedy Theatre se již konalo pod názvem Borovansky Australian Ballet. Na programu byla *Pas Classique* (choreografie Xenia Borovanská) na Čajkovského hudbu, *Autumn leaves* a světová premiéra dvou vlastních choreografií Eduarda Borovanského *L'Amour Ridicule* na hudbu Isaca Albénitze (1864–1909) a *Vltava* na hudbu Bedřicha Smetany. *L'Amour Ridicule* byla choreografie inspirovaná španělskou hudbou a obsahovala řadu španělských národních tanců, které Eduard Borovanský vyučoval ve svých hodinách charakterních tanců. Choreografie na jednu ze symfonických básní Bedřicha Smetany z cyklu *Má vlast* měla vlastenecký podtext, jakkoliv bylo obecenstvo zpočátku zmateno bílými kostýmy, které připomínaly spíše tenisové sportovní úbory. Eduard Borovanský se za choreografie, které byly po oba večery totožné, dočkal také první serióznější kritiky. Geoffrey Hutton, kritik píšící pro Argus, napsal: „Skupina má překvapivé množství sólistů s pokročilou taneční technikou a rozvinutým smyslem pro divadlo. Má to hojnost mládí, energie a entuziasmu. A má to choreografa, který je schopen vytvořit baletní program se

207 TAIT, Viola. *A Family of brothers*. Melbourne: Heinemann, 1970, s. 224.

208 INGRAM Geoffrey, *Ingram Geoffrey collection*. National Library of Australia, Canberra, reference no: MS 7336, box 14, folder 82.

znalostí divadla. Borovanský ze sebe vydává to nejlepší v choreografii Vltavy, v moderním baletu z jeho rodné země Československa na hudbu Smetany. Za použití moderních svobodných idiomů symfonických baletů vytvořil působivou sérii skupinových pohybů seskupených kolem centrální symbolické postavy řeky Vltavy. Laurel Martynová (1916–2016), která tuto roli tančila, byla jednou z nejlepších záležitostí celého večera²⁰⁹. Lauren Martynová byla tanečnice australského původu, která za tanečním vzděláním odjela do Anglie. V roce 1935 byla přijata do Vic-Wells Ballet na pozici sólistky, kde tančila v raných rolích Frederica Ashtona (např. choreografie *Horoscope*). V roce 1938 se vrátila domů, zpočátku vyučovala v taneční škole Jenine Brenanové (1877–1964),²¹⁰ ale v roce 1940 ji Eduard Borovanský přesvědčil, aby se stala členkou jeho souboru. Pro ten byla její přítomnost bezesporu velkým přínosem, neboť byla v té době již zralou tanečnicí s vynikajícím klasickým vzděláním a rozsáhlou jevištní praxí.

Balet *Vltava* byl z celého večera komentován nejvíc. Všiml si ho i redaktor časopisu *The Bulletin*,²¹¹ který mu vyčítal nesrozumitelnost a výpravu rovnou označil za nesmyslnou, nicméně vyzdvihl krásné pohyby tanečnic, které tančily jednotlivé prameny řeky, a také formace v půvabných liniích, které v průběhu choreografie tanečníci vytvářeli. Lauren Martynovou redaktor označil za prvotřídní balerínu, která předvedla krásný výkon na špičkách. Orchester chyběl, hudba byla zajištěna dvěma klavíristy, kteří podali dobrý výkon. Rozsáhlý článek byl představení věnován v dalším čísle *The Bulletin*, kde autor v úvodu píše, že Austrálie, izolovaná od okolního světa jako nikdy předtím, se o svou kulturu musí postarat sama. V tomto týdnu, píše přispěvatel, se o kulturní příspěvek postaral Eduard Borovanský. „I ti, kteří se o balet příliš nezajímají, musí uznat, že Eduard Borovanský se svou ženou Xeníí dosáhli úspěchu, když založili svůj baletní soubor a zorganizovali jeho první dvě představení celé složené z jejich vlastních choreografií.“ Celý večer provázel podle pisatele úspěch a nadšené ovace plného divadla. Edna Busseová měla při prvním večeru smůlu, když se jí v baletu *Autumn leaves* (tančila zde roli, kterou původně tančila sama Anna Pavlovová a alternovala ji s Rachel Cameronovou) zamotala noha do opony a ona hned v úvodu spadla na zem. Poté se zvedla a za nadšené podpory publika tančila dále, za což si i od své učitelky Xenie Borovanské vysloužila vzdušný polibek. Edna Busseová byla dle autora příspěvku také

209 HUTTON Geoffrey. Australian Ballet. *Argus*, 20. 12. 1940, s. 5. Citace: „The company has a surprising number of soloists with well developed technique and developing sense of the stage. It has youth, energy and enthusiasm in abundance. And it has a choreographer who can construct a ballet programme with a knowledge of theatre. Borovansky is at his best as a choreographer in Vltava, a moder ballet of his own country Czechoslovakia, to music of Smetana. Using the free modern idiom of the symphonic ballets, he has constructed a deeply impressive series of mass movements, centring around the symbolic figure of the river. Laurel Martyn's dancing of this part is one of the best things of the evening.”

210 Jennie Brenanová, tanečnice, pedagožka, tanec studovala u Mary Weirové, poté rok v Londýně u Alexandry Genéové, tančila v produkcích J. C. Williamsona a později si založila vlastní taneční školu, byla první zvolenou zámožskou zástupkyní britské Royal Academy of Dance v Austrálii.

211 Malbourne Chatter, *The bulletin*, 18. 10. 1940, sv. 61, s. 5. [online]. Dostupné zde: <http://nla.gov.au/nla.obj-597674594> [cit. 16.4.2023].

odpovědná za kostýmy, které z většiny vlastnoručně ušila, a to jak pro mužskou, tak pro ženskou část souboru. Dále je v článku vyjádřen obdiv ke členkám sboru, jež jsou všechny zaměstnané v kancelářích, a tanci se tak mohou věnovat pouze po večerech. Text pokračuje detailním popisem návštěvníků a jejich garderoby.²¹²

Společenské deníky a magazíny tedy představení zaznamenaly, což bylo důležité pro další příliv frekventantů školy Xenie a Eduarda Borovanských, jakkoliv odborná úroveň příspěvků byla diskutabilní a Eduard Borovanský byl vždy nespokojený, když si autoři textu více všímali „matron“ v publiku než dění na jevišti.²¹³ Nicméně i tyto první zmínky o baletním souboru v tištěných médiích byly velmi důležité a Eduard Borovanský si byl velmi dobře vědom nutnosti udržování a rozvíjení sociálních kontaktů.

Ještě v roce 1940 stál u založení spolku Melbourne Ballet Club, kde z drobných členských příspěvků baletních nadšenců postavili ve studiu v Roma House malé pódium. Eduard Borovanský tu začal pořádat odpolední představení pro členy klubu a jejich přátele, na kterých bylo možné vidět choreografie vytvořené samotnými tanečnicíky nebo rozpracované choreografie souboru. Pro tanečnicíky to pak byla žádoucí příležitost získat pravidelnější jevištní praxi. Členové klubu dokonce mezi sebou vybírali drobný honorář, který předávali Eduardovi Borovanskému s myšlenkou rozdělení mezi tanečnicíky. Anne Macintoshová ve svých vzpomínkách sepsaných Julií Hamerovou v knize s názvem *The Heart's Ground, a Life of Anne Elder*²¹⁴ uvedla, že představení se konala jednou měsíčně a zejména Dorothy Stevensonová a Laurel Martynová dostávaly šance k předvedení vlastních drobných baletů, zatímco Daryl Lindsay (1889–1976), australský výtvarník a kurátor Národní galerie ve Viktorii, se snažil zachytit jejich tanec pomocí kresby, William Constable (1906–1989) zase kreslil skici kulis a scény. Na klubová setkání docházel i Geoffrey Hutton, novinář a divadelní kritik. Tak vzniklo tvůrčí podhoubí, díky němuž mohl Eduard Borovanský vytvářet zajímavá představení vysoké umělecké kvality.

Toto první, v mnohém pionýrské období souboru Eduarda Borovanského bylo závislé na entuziasmu a dobrovolné práci celého souboru, který docházel na zkoušky i tréninky večer po celodenní práci. V jednom ze sálů probíhal trénink klasického tance, ve druhém se již zkoušelo na představení a na pódium improvizovaného jeviště se šily kostýmy, které měla, jak již bylo řečeno, ponejvíce na starosti Edna Busseová.²¹⁵ Všichni se snažili něčím přispět a posunout myšlenku tanečního souboru dál navzdory počínajícímu mezinárodnímu konfliktu. Kromě entuziasmu, který neustále rozdmýchával Eduard Borovanský, tu byl ještě jeden

212 Tamtéž.

213 Rozhovor s Barrym Kitcherem, Melbourne, prosinec 2019.

214 HAMER Julia. *The Heart's Ground, a Life of Anne Elder*. Melbourne: Lauranton Books 2018.

215 MACGEORGE, N., *Borovansky Ballet in Australia and New Zealand*, 1947, s. 42.

zásadní element, který posouval soubor k profesionální formě, a sice účast profesionálních tanečníků, kteří měli zkušenosti z evropských tanečních souborů a kteří zvyšovali kvalitativní úroveň souboru daleko za průměr jiných australských tanečních skupin. Jednalo se o již zmíněnou Lauren Martynovou, dále o Dorothy Stevensonovou, z mužů pak zejména o Sergeje Bouslova, ruského tanečníka původně tančícího s de Basilovým souborem, který po turné v roce 1939 zůstal v Austrálii. Z domácích tanečnic zahraničním sólistům zdatně konkurovala Edna Busseová, která se stala nejpilnější žačkou Xenie Borovanské a také její neplacenou tajemnicí. Demi sóla v těchto raných letech tančily Rachel Cameronová (1924–2011) a Anne Mackintoshová (1918–1976)²¹⁶, jejíž otec poskytl Eduardu Borovanskému finanční záruky pro první sezonu v Comedy Thatre.

V rámci hodnocení situace na poli baletního umění v době počátků působení Eduarda Borovanského v Austrálii je nutné zmínit také Helene Kirsovovou, která často bývá označována jako konkurentka Borovanského souboru. Helene Kirsovová se narodila jako Ellen Witrupová v Kodani, kde začala chodit do baletní školy. Ve věku osmnácti let se přestěhovala do Paříže, aby mohla pokračovat v tanečním vzdělávání. Baletu se učila u Olgy Preobraženské, Lea Staatse a Ljubov Yegorovové. V roce 1929 byla pozvána do souboru Lea Staatse (bývalého prvního tanečníka pařížské Opery) s názvem Le Ballet Franco Russe, což byl první soubor, který vznikl po Ďagilevově smrti. Se souborem procestovala Jižní Ameriku a měla možnost tančit v Petipových a Fokinových baletech. Skupina byla po návratu do Evropy rozpuštěna a Kirsovová (ještě pod jménem Witrupová) vstoupila do skupiny Idy Rubinsteinové, kde působila jako hlavní choreografka Bronislava Nižinská.

Po rozpadu Ballet Russe de Monte Carlo začala tančit s Blumovou skupinou. Massine pro ni vytvořil roli ve třetím jednání baletu *Choreatium*, v roce 1936 tančila ve Fokinově baletu inspirovaném čínskou kulturou *Důkaz lásky* roli motýla, za kterou byla kritiky opěvována. V roce 1936 jí bylo de Basilem nabídnuto, aby se stala primabalerínou souboru, který byl narychlo sestaven pro turné po Austrálii. Přijala a 10. října 1936 přistála u břehů Austrálie jako sólistka souboru o padesáti dvou tanečnicích. Turné po Austrálii a Novém Zélandu mělo trvat 16 týdnů, nakonec však bylo pro velké úspěchy prodlouženo a soubor odjel až 15. července 1937. Hlavní podíl na obrovském úspěchu měla Helene Kirsovová, která byla jmenována v každé recenzi jako hvězda souboru.

Kirsovová se do Austrálie vrátila a provdala se za dánského vicekonzula s plánem vzdát se baletu a věnovat se rodině. Toto předsevzetí však nedodržela a poté, co se jí narodil syn, otevřela si v roce 1940 v Sydney školu s názvem Helene Kirsova School of Russian Ballet

²¹⁶ Anne Mackintosh, psala též pod svým vydaným jménem Anne Elder básně, se souborem tančila do roku 1944.

in the Diaghileff tradition. S reputací, jakou si Helene Kirsova vydobyla během svého hostování s Ballet Russe, byly její hodiny obsazeny téměř okamžitě po uveřejnění inzerátu. V pronajatém studiu pak vyučovala nejen začátečníky, ale i pokročilejší studenty, kteří oceňovali její zkušenosti a vynikající techniku.

Po necelém roce výuky byla Kirsovová přesvědčena, že má dostatek pokročilých žáků, aby mohla založit vlastní soubor, pojmenovaný Kirsova Ballet. Základ souboru tvořili profesionální tanečníci, kteří se rozhodli s ohledem na situaci v Evropě zůstat v Austrálii. Šlo jmenovitě o Tamaru Tšinarovovou, Raisu Kuzněcovovou, Valerije Shaievského a Valentina Zeglovského. První představení souboru se konalo 8. července 1941 v Sydney v sále Konzervatoře. Na programu byla Massinova choreografie *Les Matelots* (na hudbu Georgese Aurica) a dvě vlastní práce Helene Kirsovové, a sice *A dream and a Fairy Tale* na Chopinovu hudbu a *Vieux Paris* na hudbu Josefa Strausse mladšího a Jacquese Offenbacha. Konalo se celkem pět představení a výtěžek byl věnován fondu Červeného kříže. Ohlasy v tisku byly pochvalné, označovaly večer jako první velkou událost australské baletní historie.²¹⁷

Povzbuzena tímto úspěchem, začala Kirsovová se svou skupinou zkoušet na šestitýdenní sezonu naplánovanou v Minerva Theatre v Sydney, která začala 22. listopadu 1941. Soubor v té době obsahoval již třicet pět tanečníků a na programu byly nově Fokinovy *Sylfidy* a světová premiéra baletu *Faust* ve vlastní choreografii Helene Kirsovové. Sbor byl posílen taky o Peggy Sagerovou (1924–2002), tanečnici narozenou na Novém Zélandu, Rachel Cameronovou a Serge Bouslova. Úspěch sezony byl ohromující a kritici se pozitivně vyjadřovali²¹⁸ o Kirsovové vlastním baletu *Faust*, což byl v podstatě celovečerní balet sestávající ze tří jednání, vytvořený na hudbu Henryho Kripse (1912–1987).

Soubor se po tomto úspěchu vydal na svůj první zájezd, a sice do Melbourne, kde vystoupil 31. ledna 1942 v His Majesty Theatre pod záštitou produkční skupiny J. C. Williamson. Repertoár byl totožný s tím v Sydney a také úspěch byl obrovský, diváci čekali ve frontě na lístky každý den od šesti hodin ráno²¹⁹ a návštěvnost byla na válečné poměry opravdu rekordní.²²⁰ Přesto po konci sezony z Melbourne odchází trojice zkušených tanečníků, a to právě z finančních důvodů. Tamara Tšinarovová, Raisa Kousznetcovová a Valery Shaevsky odešli s tím, že si chtějí založit vlastní soubor. Tato významná ztráta nebyla bohužel ojedinělá, mladí tanečníci začali být povolávání ke službě vlasti a nejistota opanovala celý

217 Kirsova's Choreography in Three New Ballets. *Morning Herald*. 17. 6. 1941, s. 12 [online]. Dostupné z: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/17744772> [cit. 17. 4. 2023].

218 Music and Drama. *Morning Herald*, 27. 10. 1941. Soukromý archiv Berryho Kitchera.

219 New Kirsova Ballet. *The Age*, 6. 2. 1942, s. 6 [online]. Dostupné z: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/205282741/19384256> [cit. 17. 4. 2023].

220 Kirsova Ballet Season for Red Cross. *Sydney Morning Herald*. 18. 4. 1942, s. 6. [online]. <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/17826782/1093512> [cit. 17. 4. 2023].

soubor, který v Sydney pokračoval v přípravách na premiéru baletu *Revolution of the Umbrellas* na hudbu Henryho Kripse (1912-1987), jenž byl přitom v mezích též povolán do armády. Jakkoliv soubor fungoval profesionálně, tanečníci byli placeni pouze za představení, v době zkoušek museli mít jiné zaměstnání, aby se užívali. Kirsovová se vědomě snažila vytrénovat nové tanečníky, a tak do souboru přijala i tehdy osmnáctiletého Paula Hammonda (u Kirsovové tančil pod jménem Clementin, což bylo jeho druhé jméno), jehož výjimečný talent pro ni byl velkou inspirací.

Konsolidovanou skupinu předvedla Kirsovová 9.–13. února v hale Konzervatoře v Sydney. Krom jiného zde uvedla premiéru baletu *Revolution of the Umbrellas* na sociální téma, ve kterém kritika chválila především schopnost tance vyjádřit drama.²²¹ Ve stejném roce se Helen Kirsovová rozhodla vrátit k aktivní kariéře tanečnice a 18. září vystoupila v *Capricciu*. Její osobní účast na vystoupeních zvedla zájem diváků a příspěvek pro Červený kříž, kterému byl výtěžek ze vstupného věnován, byl enormní. Sezona pokračovala vystoupením v Sydney na přelomu let 1943/44 a trvala až do 8. ledna 1944. Představena byly nové choreografie *Hansel a Gretel* na hudbu Engeberta Humperdinga, *Jeunesse* a druhé jednání *Labutího jezera*.

Po této úspěšné sezoně nabídl J. Tait s J. C. Williamsonem Helen Kirsovové, aby se svým souborem zavítala do Melbourne, Brisbane a Adelaide. Zpočátku měli problémy s povolením k přejezdu, protože v době války se vše podřizovalo válečnému průmyslu a ze státu do státu bylo možno cestovat jen za přesně vymezeným účelem, po němž kultura nespádala. J. C. Williamson byl však schopen povolení vyjednat s poukazem na to, že kultura může povznést morálku pracujících pro válečný průmysl, a tak se zájezd nakonec uskutečnil. Kirsovová s sebou vezla dva pianisty, protože úroveň orchestrů byla kolísavá. Ale jinak bylo turné všude vyprodané a velmi úspěšné. Bylo tedy nasnadě, že produkční skupina J. C. Williamson nabídne Helene Kirsovové permanentní smlouvu na účinkování v jimi spravovaných divadlech. Nabídka byla učiněna s tou podmínkou, že se J. C. Williamson bude podílet na výběru repertoáru (Kirsovová měla napříště uvádět populární balety z repertoáru Ballets Russes namísto svých choreografií) a že Helene Kirsovová bude využívat v divadle jejich orchestry, kostýmy a kulisy. Helene Kirsovová však nebyla připravena ke kompromisu, estetika a svoboda tvorby pro ni byla vším, a tak nabídku odmítla s tím, že si raději bude individuálně najímat divadla spravovaná produkční společností a jinak zůstane nezávislá.

J. C. Williamson se obrátil se stejnou nabídkou na Eduarda Borovanského, který souhlasil se všemi podmínkami produkční firmy. Pro soubor Helen Kirsovové najednou bylo

221 Arresting New Ballet: Fine Work by Two Young Dancers. *Sydney Morning Herald*. 10. 2. 1943, s. 9 [online]. Dostupné z: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/17836363/1090812> [cit. 17. 4. 2023].

komplikované najmout si odpovídající divadlo, všechna byla rezervována, nemohla dostat látku na kostýmy ani výjimku z branné povinnosti pro své tanečnický. J. C. Williamson založil monopol taneční skupiny a vsadil na Eduarda Borovanského a snažil se potlačit konkurenci, kterou se Helen Kirsovová prakticky stala. Kirsovová nebyla schopná zajistit pro své tanečnický divadlo, kde by mohli prezentovat svou práci, a tak jim dovolila odejít k Eduardu Borovanskému.

Soubor byl oficiálně rozpuštěn na počátku roku 1945, přičemž mnoho nových baletů zůstalo rozpracovaných, například *Waltzing Matilda* s hudbou australského skladatele a Charlese Mackerase (1925–2010). Helene Kirsovová odjela po konci druhé světové války zpět do Dánska a zbytek života strávila jako sběratelka umění v Paříži, kde její manžel pracoval pro UNESCO. Jakkoliv je Helene Kirsovová historiky upozadována, je její význam pro rozvoj baletu v Austrálii neopomenutelný. Bez tanečnicků, kteří po rozpuštění její skupiny přešli k Eduardu Borovanskému, by se jeho soubor bezesporu vyvíjel jinak. Ve své škole vycvičila mnoho tanečnicků, kteří různým způsobem přispěli k rozvoji tance a baletu hlavně v menších městech Austrálie.

8. Profesionální soubor Eduarda Borovanského

Producentická společnost J. C. Williamsona, také často označována jako „Firma“, ovládala ve čtyřicátých letech dvacátého století divadelní prostředí v celé Austrálii. Některá divadla přímo vlastnila, jiná měla pronajatá nebo měla podepsané exkluzivní smlouvy s jejich majiteli o dodávání repertoáru. Společnost byla odpovědná za import zahraničních umělců v předválečných letech a také produkovala vlastní muzikály a operety. Lze bez nadsázky uvést, že každý, kdo chtěl ve světě umění v Austrálii něco znamenat, musel dříve nebo později s představiteli J. C. Williamson spolupracovat. Za Eduarda Borovanského byla Firma vlastněna třemi bratry Taitovými, z nichž dva měli kancelář v Sydney a jeden v Melbourne. V době druhé světové války nebylo již možné dovážet umělce z Evropy a Ameriky, a tak se více soustředili na místní umělce. Po úspěších souborů Helene Kirsové a Eduarda Borovanského nabyli přesvědčení, že balet je ekonomicky výhodným artiklem, a rozhodli se vůbec poprvé v historii uzavřít dlouhodobé partnerství s domácím baletním souborem. Co se baletu týká, měli na výběr mezi souborem Helene Kirsové a Eduarda Borovanského.²²² Spolupráce byla nabídnuta nejdříve Helene Kirsové, ta však odmítla přizpůsobovat repertoár komerčním záměrům Firmy a trvala na svobodě tvůrčí a svobodě rozhodování ohledně repertoáru. V době, kdy neexistovala podpora umění ze strany vlády, byl komerční aspekt představení zásadním momentem pro samotnou existenci umění a rozvoj kultury.

Po dalších dvou kratších sezonách v Comedy Theatre v Melbourne během roku 1941 přidal Eduard Borovanský na repertoár balet *Sigríð* s tématem norské legendy v choreografii tanečnice Laurent Martynové a na hudbu Edvarda Griega. Choreografie byla již dříve s úspěchem uvedena na nedělních představeních v Roma House. Soubor dále vystoupil na Red Cross Gala v Union Theatre (21. června 1941), kde měla premiéru další choreografie Lauren Martynové s názvem *En Saga* vytvořená na hudbu Jeana Sibelia, kde byl jasně patrný vliv Mary Wigmanové. Choreografie se zabývá válkou a tématem opuštěných žen a mužů vracějících se z války domů s jizvami na těle i na duši. Scénografii tu poprvé navrhl výtvarník William Constable (později spolupracoval se souborem pravidelně). Představení mělo i vzhledem ke svému velmi aktuálnímu tématu velký úspěch.²²³

Další premiéra toho roku se uskutečnila 18. prosince v Princess Theatre. Jednalo se o choreografii Eduarda Borovanského s názvem *Fantasy* na Griegovo *Concerto A minor*. Kritik

²²² TAIT V., *A Family of brothers*, s. 225.

²²³ PASK. E., *Ballet in Australia. The second act 1940–1980*. Oxford University Press, Melbourne 1982. Část představení je možné zhlédnout v dokumentárním filmu *Spotlight on Australian Ballet*. Dostupné zde: <https://www.youtube.com/watch?v=ky9i9aRh-Y4>. [cit. 25. 3. 2023].

z deníku *Herald*²²⁴ o představení napsal, že v choreografii je jasně patrná inspirace Massinem, a to zejména v uspořádání skupin sboru. Celkově byla choreografie chválena jako novátorská, nicméně pro publikum uchopitelná. V Princess Theatre pak společnost J. C. Williamson poskytla Eduardovi Borovanskému ještě dvě možnosti prezentace výsledků své práce, když mu vždy umožnila vystupovat po dobu jednoho týdne. K osvědčenému repertoáru byl přidán balet *Les Sylphides*, který se díky svému úspěchu stal další stálíci repertoáru.

V roce 1943 pak soubor vystupoval v His Majesty Theatre. Od 17. dubna vystupovali s programem sestávajícím ze čtyř choreografií – *Les Sylphides*, *Vltavy*, *Fantasy* a *Façade*, jehož uvedení mělo tímto australskou premiéru. Autorem baletu byl Frederick Asthona, nastudování baletu měla na starosti Laurel Martynová. Taneční soubor byl posílen o sólisty Valentina Zeglovského a Serge Bouslova, kteří dříve tančili v baletu Helen Kirsovové. Novým talentovaným sólistou byl mladičký německý emigrant Martin Rubinstein (1924–2018). Sólové mužské role také stále tančil i Eduard Borovanský. Z ženských sólistek to byly Laurel Martynová, Edna Busseová, Dorothy Stevensonová, Anne Mackintoshová a Corrie Laddersová (životopisná data nedohledatelná). *Façade* se stala hitem sezony a kritici²²⁵ ji obdivovali ve všech aspektech.²²⁶

Další představení tohoto roku se odehrálo v Comedy Theatre v listopadu a nabídlo divákům opět choreografii *Vltavy*, *Autumn leaves* a dvě premiéry, a to *Capriccio Italien* Eduarda Borovanského na Čajkovského hudbu a *Sea Legend* na hudbu australské skladatelky Esther Rofeové (1904–2000) v choreografii Dorothy Stevensonové, která sama tančila hlavní roli dívky z moře; partnerem jí byl Martin Rubinstein. Sbor tančil moře a kritiky vyzdvihovaly hlavně postavu suchozemce, kterou tančil právě Rubinstein.²²⁷ Kromě toho se kritiky zabíraly myšlenkou zcela australského baletu – choreografie, hudba i dekorace, vše pocházelo od australských umělců. Umělecké úspěchy však byla vykoupeny nemalým úsilím, které bylo potřeba vynakládat na překonání překážek vyvolaných válečným stavem. Především byl neustálý nedostatek mužských tanečníků, kteří byli postupně povoláváni do války – někteří z tanečníků souboru tak například byli povoláni ke službě na Nové Guineji, o čemž víme díky dochované korespondenci Eduarda Borovanského.²²⁸ A tak se počet tanečníků mezi dubnem a listopadem roku 1943 nedobrovolně zredukoval ze čtyřiceti dvou na třicet jedna. Také nastaly velké problémy s výrobou kostýmů, neboť panoval nedostatek látek – ty byly na přiděl

224 Ballet to aid war prisoners, *The Herald*, 18. 10. 1941, s. 13. [online] Dostupné zde: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/245357596> [cit. 25. 3. 2023].

225 Season of ballet: Brilliant opening. *The Argus*, 14. 4. 1943, s. 8. [online] Dostupné zde: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/11334616/622946> [cit. 25. 3. 2023].

226 Dle dochovaných záznamů nedostala Laurel Martynová od Frederica Ashtona souhlas k nastudování baletu, což ovšem Eduardu Borovanskému nezabránilo, aby ho uvedl. *Geoffrey Ingram Papers*. Australian National Library, Canberra, MS 7336, Box 2, folder 8.

227 Season of ballet: Brilliant opening. *The Argus*, 14. 4. 1943, s. 8.

228 *Geoffrey Ingram Papers*. Australian National Library, Canberra, MS 7336, box 2, file 7.

na tzv. kupony. Členové sboru tak museli obětovat vlastní kupony, aby se kostýmy mohly ušít. V roce 1940, po vstupu Japonska do války, bylo kvůli hrozícím leteckým útokům v nočních hodinách nutné úplné zatemnění oken, nesvítily ani pouliční lampy. Proto panovaly velké obavy, zda obecenstvo bude ochotno za tohoto stavu do divadla přijít.

Tyto obavy se však naštěstí nepotvrdily a obě výše uvedené sezony byly úspěchem, a to jak uměleckým, tak finančním. J. C. Williamson po tomto zkušebním období nabídl souboru Eduarda Borovanského první turné po Austrálii v délce trvání třinácti týdnů (od 20. května do 18. září 1944). Soubor měl v té době čtyřicet tanečníků a narepertoáru osm baletů. Mezi jinými bylo na repertoáru druhé jednání *Labutího jezera*, kde hlavní roli tančila Edna Busseová, která jako první Australanka vyškolená v Austrálii dosáhla na post primabaleríny. Dalším klasickým baletem na repertoáru pro první turné byla *Giselle* s Laurel Martynovou v hlavní roli. Soubor byl posílen o sólisty Thadée Slavinského (1901–1945) a Vasila Trunoffem (1929–1985). Turné začínalo v Adelaide a pokračovalo přes Tasmánii, Sydney, Melbourne až do Brisbane. Dorothy Stevensonová vzpomínala, jak se se souborem přišel při odjezdu na jejich první turné rozloučit dav lidí, členové Melbourne Ballet Clubu, přátelé, novináři a fotografové. Když další den dorazili do divadla v Adelaide, zjistili, že veškeré noty pro orchestr byly omylem odeslány do Alice Springs. Celý večer pak zachránil klavírista, který si partitury pamatoval z paměti. Nepřítomnosti orchestru si samozřejmě povšimli i místní kritiky a obecenstvo bylo první večer v Adelaide spíše vlažné, naštěstí druhý den již dorazily noty a publikum mohlo náležitě ocenit soubor jako celek a pokrýt pódium květinami.²²⁹

Další cesta souboru vedla do Tasmánie, kde v Launcestonu hrál v Theatre Royal, kde byl nepřiměřený chlad. Dorothy Stevensonová vzpomínala na představení *Les Sylphides* s tím, že byla taková zima, že si tanečnice párou, která jim šla od úst, vytvářely samy romantickou mlhu. Válečná doba s sebou nesla úspory ve všech oblastech a nebylo bohužel možné plýtvat topivem na vytápění divadel. Nicméně přijetí publika bylo vřelé a stručná zpráva v místním tisku se pozastavovala nad faktem, že tanečníci jsou Australané jako my.²³⁰

Další zastávkou souboru bylo Sydney, tam bylo první představení naplánováno na 13. července 1944 do Theatre Royal. Soubor doprovázel kompletní dvacetičlenný orchestr pod vedením dirigenta Gabriela Joffe. Pochopitelně panovaly obavy ze srovnávání souboru Eduarda Borovanského se souborem Helene Kirsovové, která zde měla nemálo příznivců, ale ty se ukázaly jako zbytečné a kritiky byly vynikající. *Sydney Morning Herald* dokonce uvedl, že Borovansky Ballet otevřel novou kapitolu kulturní historie Austrálie. Kritiky si zejména všimly choreografie sborů, u kterých vyzdvihovaly přesné a jednotné pohyby, jasné linie a zajímavá

229 *Geoffrey Ingram Papers*, Australian National Library, Canberra, MS 7336, Box 2, file 13. Letter to Xenia from Stenning.

230 *Dorothy Stevenson Papers*. The Borovansky Ballet, National Library of Australia, Canberra, p. 48–49.

přeskupování. Kredit byl Eduardu Borovanskému připisován také za udržování disciplíny v souboru přinášející na jeviště jistotu a profesionalitu.

Dalším městem, které na turné následovalo, bylo Melbourne, kde prvnímu vystoupení předcházela rozsáhlá reklamní kampaň v médiích, kterou vedli zástupci J. C. Williamson. Už 14. července 1944 uvedli v deníku s názvem *Argus*²³¹ upoutávku na představení Eduarda Borovanského, kde sdělovali, že na úvodním představení melbournské sezony bude možno vidět *Giselle* a *Capriccio Italien* a také že počet představení musel být navýšen z důvodů popularity baletu *Giselle*. V programu k představení, které začínalo 5. srpna, bylo uvedeno, že Eduard Borovanský uspěl ve zformování baletního tělesa budovaného jako v Anglii či Rusku a že v nelehkých dnech války formuje původní australský balet, ve kterém australští tanečníci potvrdili své schopnosti a umění, jež se zrcadlilo o v setrvalé podpoře publika.²³²

The Sun Pictorial kladně hodnotil baleríny a za hlavní charakteristiku souboru považoval unisono sborů.²³³ Ostatně souhra sborů se v pozdějších letech stala poznávacím znamením skupiny Eduarda Borovanského, čehož si namnoze všímala i kritika. Podle pamětníků byl Eduard Borovanský jednotou sborů a jejich sladěností doslova posedlý, trval na tom, aby byl sbor přesný a jednotný. Byl schopen se sborem jeden a týž pohyb opakovaně zkoušet až do naprosté dokonalosti.²³⁴

Vlivný deník *Argus* vydal k představením souboru Eduarda Borovanského dokonce dva články,²³⁵ ve kterých vyzdvihuje ohromení publika, které se projevilo naprostým tichem na konci představení *Giselle*. Druhý článek si všímá mladých tanečníků, kteří byli stejně dobří, nebo možná i lepší než Russian Ballet (zde patrně měl kritik na mysli Ballet Russe de Monte Carlo). Umělecky zaměřené periodikum *Stage nad Screen* uvedlo, že Australané byli odhodláni mít vlastní národní balet, což dokládá entuziasmus tanečníků a zájem publika.²³⁶

Vystoupení souboru v Melbourne mělo jednoznačně vliv na veřejné mínění a jeho směřování ke vzniku Národního australského baletu, což bylo shrnuto v článku v deníku *The Sun*,²³⁷ který psal, že válečné restriktce uvalené na svobodu pohybu pomohly objevit talent australských tanečníků, který je podporován entuziasmem a zájmem diváků. Zajímavý článek vztahující se k postavení baletu mezi ostatními druhy zábavního umění vyšel v *The*

231 *The Argus*, 14. 7. 1944, s. 15. [online] Dostupné zde: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/11352118> [cit. 25. 3. 2023].

232 *Geoffrey Ingram papers*, National Library of Australia, Canberra MS 73367, Box 1, folder 2, Borovansky Ballet Programs.

233 *The Sun Pictorial*, 6. 8. 1944. Soukromý archiv Barryho Kitchera.

234 Rozhovor s Barry Kitcherem, prosinec 2019.

235 *Giselle Enthral Big Audience, Ballet Dancers Bussy Tour, The Argus*, 7. 8. 1944. [online] Dostupné zde: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/11355545> [cit. 25. 3. 2023].

236 *Stage and Screen*, 10. 8. 1944. Soukromý archiv Barryho Kitchera.

237 *The Sun*, 12. 8. 1944. Soukromý archiv Barryho Kitchera.

Australian,²³⁸ kde se psalo: „*Po tom, co byl balet po více než sto let prezentován jako zábava pro klasicky vzdělanou minoritu, byl nyní balet přijat lidovými vrstvami, a to do té míry, že se balet stal seriózním rivalem pro všechny ostatní formy zábavy.*“ V textu se dále zdůrazňovalo, že všechny tanečnice jsou Australanky trénované paní a panem Borovanskými, kteří je vedli důsledně a v duchu ruské taneční školy.

Po tomto zásadním úspěchu se soubor na sklonku roku 1944 vydal na turné po Novém Zélandu, čímž se stal prvním australským baletním tělesem, které se svým repertoárem vycestovalo do zahraničí. Zájezd byl poznamenán náhlou smrtí Thadée Slavinského, který zemřel 22. ledna 1945 ve věku pouhých 43 let ve městě Dundin na Novém Zélandu. Thadée Slavinský tančil s Eduardem Borovanským už u Anny Pavlovové, účastnil se i australského turné v roce 1929. Podruhé do Austrálie přijel s Covent Garden Ballet Russe. Protože byl však zraněn při autonehodě, nemohl se vrátit se souborem do Evropy. Zůstal a postupně tančil u Helene Kirsové a Eduarda Borovanského. Turné po Novém Zélandu bylo obzvláště náročné, plné dlouhých přejezdů do menších měst, kde tanečníci mnoho příznivců baletu nenašli. Nicméně i tak bylo turné označováno za úspěšné.²³⁹

Je evidentní, že Borovansky Australian Ballet měl v prvních letech zásadní vliv na rozvoj australského divadelního světa. Úspěšné zájezdové baletní těleso vytvořil Eduard Borovanský za významného přispění své ženy, jejíž pedagogické vlohy byly neocenitelným přínosem. Dříve nemyslitelné se tak stalo skutečností, australští tanečníci tančili ve své vlastní zemi a kvalita výkonů, které podávaly, byla na vysoké, profesionální úrovni. Mezi lety 1943 a 1945 se baletní soubor Eduarda Borovanského začal odklánět od poloamatérských nedělních vystoupení ve vlastním studiu, které bylo podporováno členy Melbourne Ballet klubu. Přerod od amatérů v profesionály nastal velmi rychle a významnou roli v tom sehrála produkční společnost J. C. Williamson, ale také obchodní prozíravost Eduarda Borovanského, se kterou vybíral repertoár a budoval sociální vazby s významnými představiteli tehdejší společnosti.

8.1 Poválečná Austrálie

Austrálie vstoupila do poválečných let v očekávání sociálních změn. Muži se vraceli po válečných útrapách domů, ženy, které v době války zastávaly často zcela nové úkoly, se nechtěly vrátit k tradičně pojímané ženské úloze. Co však bylo pro společnost určující, byla touha zapomenout na válečné roky a bavit se, což nahrávalo rozvoji zábavního umění. Státní

²³⁸The Ballet – People's Fare, *The Australian*, 23. 8. 1944, After being considered as entertainment only for the classically minded minority for more than a century, ballet has been accepted by the people to such an extent that it has become a serious rival for all other forms of entertainment.“

²³⁹ SALTER F., Eduard Borovansky, *The man who made Australian Ballet*, s. 150.

kulturní politika nebyla centralizovaná, existoval pouze systém grantů vypisovaných vládami jednotlivých zemí, které však vylučovaly komerční subjekty. Tedy pokud byl Eduard Borovanský smluvně svázán a placen J. C. Williamson, neměl šanci grant získat. S koncem války také skončilo omezení cestování, a to jak uvnitř země, tak transkontinentálně. Společnost J. C. Williamson se také vrátila ke svému konceptu dovozu umělců do země, konkrétně plánovali turné anglického souboru Ballet Rambert. Postupně se také vraceli ke svému záměru produkování hudebních komedií s importovanými zahraničními hvězdami.

Po návratu z náročného turné po Novém Zélandu začal Eduard Borovanský zkoušet na novou sezonu 1945/46. Do stávajícího repertoáru přidal balety *Le Beau Danube*, kde sám tančil ikonickou roli Siláka, a dále balet *Le Carnaval* na hudbu Roberta Schumanna, ve kterém tančil roli Pierota. Premiérový večer se odehrál 7. července 1945 v His Majestic Theatre v Melbourne. Do souboru nově přibyla Tamara Tchinarovová a Edouard Sobishevsky, kteří byli oba významnou akvizicí. Mladičký Vassile Trunoff začal dostávat významnější demi sólové a sólové role a také přebral role tančené dříve Thadéem Slavinským. Po Melbourne následovalo opět turné po Austrálii, které začínalo v Brisbane (tentokrát se uskutečnilo pod názvem The Borovansky Australian Ballet of 40) a pokračovalo v Adelaide, kde 8. září 1945 vystoupili v Theatre Royal s repertoárem těchto baletů: *Les Sylphides*, Griegovo *Fantasy A Minor*, *Sigríd* a *Le Beau Danube*. Ačkoliv vystoupení v Adelaide byla většinou vyprodána, kritiky byly různé. Některé vyzdvihovaly jednotlivé umělce a jejich kvality, jiné naopak psaly o atmosféře v divadle, která spíše připomínala školu než divadlo.²⁴⁰ Další články postrádaly v tanci prožitky a vyčítaly tanečnickům, že tančí spíše nohama než duší, a chyběla jim autentická magie baletu.²⁴¹

Tato hodnocení byla v porovnání s těmi z roku 1944 velmi neuspokojivá a pro Eduarda Borovanského v pozici šéfa souboru alarmující. Příčin bylo patrně více. Jednou z eventualit je, že soubor byl repertoárem, který se příliš neobměňoval, unaven a začal ho vykonávat spíše mechanicky než s pravým uměleckým prožitkem. Druhým aspektem, který není možné opominout, bylo pracovní vytížení Eduarda Borovanského odpovědného za vedení souboru, přípravu nových baletů, ale také stále ještě i za interpretaci některých rolí. Jak vyplývá ze vzpomínek pamětníků, Eduard Borovanský nebyl schopen práci delegovat, potřeboval mít kontrolu nad všemi aspekty činnosti souboru, což však objektivně nebylo v silách jedinice a brzy se to začalo projevovat na jeho psychice. Po rozpačitém vystoupení v Adelaide se soubor přesunul do Perthu, kde se nervozita Eduarda Borovanského projevovaná v komunikaci

240 Warm reception for latest ballets. *The News*, 17. 9. 1945, s. 4. [online] Dostupné zde: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/130231851> [cit. 24. 3. 2023].

241 Clean dancing, but not much magic. *The Mail*, 15. 9. 1945, s. 3. [online] Dostupné zde: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/57481954> [cit. 24. 3. 2023].

s tanečnický ještě zvýšila. Eduard Borovanský v té době již věděl, že produkční společnost J. C. Williamson podepsala smlouvu na turné s Balletem Rambert a že v Austrálii nebude pro dvě baletní tělesa místo.²⁴²

Nicméně turné pokračovalo další zastávkou v Tasmánii, kde se první vystoupení konalo 17. listopadu 1945 v Theatre Royal v Hobartu, se stejným programem jako v Adelaide a Perthu. Tasmánie vždy vysoce cenila kulturu jako takovou. Tamní reportéři psali o souboru Eduarda Borovanského opět v superlativech. Turné bylo zakončeno 22. prosince v Sydney. Firma J. C. Williamson zaplatila tanečnickům navíc jeden týdenní plat a odeslala je na „dovolenou“, což ale znamenalo nulový příjem a pracovní nejistotu. Tanečníci byli totiž Firmou placeni pouze v období zkoušek a vystoupení, nic jako „placená dovolená“ samozřejmě neexistovalo. Eduard Borovanský již na podzim aktivně komunikoval s výše zmíněnou společností a hledal pro svůj soubor řešení. Snažil se udržet jej celistvý a provést ho komplikovanými poválečnými lety bez ztrát nadaných tanečnicků. Řešení, které se našlo, bylo poměrně překvapivé, ale jak se později ukázalo, ze strany Eduarda Borovanského velmi prozíravé. Dohodl se se zástupci produkční společnosti J. C. Williamson, že jeho soubor bude vystupovat v muzikálu *The Dancing Years* od Ivora Novella. Byl to určitý kompromis, který v době poválečného chaosu umožnil tanečnickům získat potřebné finance na přežití a Eduardu Borovanskému to zase pomohlo udržet skupinu alespoň částečně pohromadě. Přes všechny snahy se však soubor pohromadě neudržel. Dorothy Stevensonová se vdala do Anglie, Laurel Martynová spolu s Grace McLeanovou, Noel Murrayovou a Corrie Loddersonovou²⁴³ odešly, aby společně založily Baletní cech státu Viktoria (Victorian Ballet Guild) pod záštitou Melbourne Ballet Clubu.

Dohoda s bratry Taitovými zněla tak, že souboru uspořádají ještě řadu vystoupení v His Majesty Theatre v Melbourne. Současně v té době soubor zkoušel také role v muzikálu *The Dancing Years*. Eduard Borovanský měl pro rok 1946 připravené novinky, a sice balet *Šeherezáda* na hudbu Rimského-Korsakova, která byla součástí otevíracího večera melbournské sezony 9. května 1946. Hlavní roli tančila Tamara Tchinarovová a roli otroka fenomenální Martin Rubinstein, jehož výkon kritika hodnotila více než pozitivně. Respondent deníku Argus den po premiéře oceňoval Rubinsteinův tanec jako triumf večera a jeho sebevražedný skok označoval za dechberoucí.²⁴⁴

Velmi ambiciózní sezona pak pokračovala uvedením premiéry nového baletu Eduarda Borovanského s názvem *Terra Australis*. Balet tančený australskými tanečnický na hudbu

242 *Dorothy Stevenson Papers*. The Borovansky Ballet, National Library of Australia, Canberra.

243. SALTER, F. *The man who made Australian ballet*, s. 152.

244 Borovansky ballet has brilliant opening. *The Argus*, 9. 5. 1946. [online] Dostupné zde: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/22240805> [cit. 24. 3. 2023].

australské skladatelky Esther Rofeové měl premiéru 25. května 1946. Příběh souboje Aboriginců a bílých osadníků načrtl Tom Rothfield a vypráví o idylickém životě původních obyvatel, který je narušen příjezdem osadníků. Postava Austrálie se zamiluje do osadníka a představitel původních obyvatel v boji soka zabije. Tragická postava prezentující původní obyvatelstvo je pak utěšena zemí, která ho kolíbá, dokud se nestane součástí jí samé. Austrálie a osadník se obracejí k postavě země, kde hledají příslib budoucnosti. Roli Austrálie na premiéře tančila Peggy Sagerová, byla to její vůbec první velká role v souboru. Vasil Trunoff tančil původního obyvatele a Martin Rubinstein osadníka. Helene Franceová pak představovala postavu země. Balet byl příznivě přijat jak u kritiky, tak u diváků. Kritik deníku *Herald*²⁴⁵ prohlásil, že se jedná o hodnotnou stránku přidanou do australské baletní literatury Eduardem Borovanským a jeho spolupracovníky. Nejvíce byl oceňován výkon Vasila Trunoffa, který poskytl živý obraz zoufalého odporu Aboriginců proti bílé invazi. Balet *Terra Australis* byl bezpochyby zásadním dílem Eduarda Borovanského. Reflexí toho baletu se bude zabývat následující kapitola. Balet byl také zčásti zfilmován a jeho na svou dobu poměrně odvážné téma se stalo předmětem debat. Nicméně i přes příznivé kritiky bylo za pouhé dva roky staženo z repertoáru, a to po debatě se zástupci produkční společnosti J. C. Williamson, jejíž majitelé bratři Taitovi se cítili základní otázkou, kterou balet nastoloval, a sice „komu vlastně Austrálie patří“²⁴⁶, ohroženi, stejně jako někteří diváci. Od Eduarda Borovanského bylo bezesporu odvážné přinést na jeviště část kontroverzní australské historie, která v té době nebyla řešena a představovala svým způsobem celospolečenské tabu, jež se veřejně začalo řešit až o mnoho let později. Dalším zajímavým pohledem je pak tematické srovnání staršího baletu *Vltava*, ve kterém Eduard Borovanský ještě svým způsobem tesknil po domově, a baletu *Terra Australis*, kde se již cítí být Australanem s potřebou upozorňovat na problémy své nové vlasti.

Premiéra muzikálu *The Dancing Years* se konala 29. června 1946. Šlo o první muzikál nastudovaný v Austrálii od roku 1938. Muzikál měl světovou premiéru v roce 1939 v londýnském West End Theatre a byl provázen obrovským úspěchem. Příběh muzikálu, ke kterému hudbu napsal Ivor Novello a text Christopher Hasall, se odehrává ve Vídni mezi lety 1918 a 1938. Hlavním hrdinou je chudý židovský skladatel, který osciluje mezi láskou ke dvěma ženám rozdílného sociálního postavení, přičemž v závěru děje řeší persekuci židovských občanů nacisty. Muzikál měl při svém uvedení v Londýně obrovskou produkci, měnící se scény, nákladné kostýmy a početný sbor. V upoutávkách na australskou premiéru se vždy objevovala jména tří hlavních aktérů následovaných slovy:... „And the Borovansky Ballet“ Soubor byl uváděn na stejných místech a se stejnými kredity jako sólisté muzikálu.

245 Australian Page Is added to Ballet Literature. *Herald*, 27. 5. 1946, s. 6. [online] Dostupné zde: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/245401137> [cit. 24. 3. 2023].

246 *Performing Arts Collection at the Arts Centre, Melbourne, Borovansky Ballet Season 1946.*

Tanečníci se v muzikálu rozhodně neztratili, naopak by se dalo říci, že pravidelně ovládali jeviště.²⁴⁷ Součástí muzikálu byly dva delší tance, které vždy vzbudily obrovské ovace publika. Jednalo se o tanec *Masques de Vienna*, který vytvořil Eduard Borovanský, a o *Leap Year Waltz* též v jeho choreografii. Oba tance pak odhalily cit Eduarda Borovanského pro revuální tanec, kde byl schopen vyhovět požadavku na zábavnost tanečních čísel, ale nepolevovat v uměleckých ambicích. Zařazení souboru do muzikálové produkce nepovažoval Eduard Borovanský za degradaci. Snažil se využít potenciál, který mu toto uspořádání dávalo, a věděl, že v muzikálu bude mít možnost spatřit jeho tanečnický daleko větší publikum, které snad v budoucnu přijde i na samostatný baletní večer. Představení se uvádělo bez přestávky dva měsíce a bylo vždy vyprodané.

Balet ve své čisté formě se vrátil na scénu His Majesty Theatre 19. října 1946, kdy zde Borovanského soubor uvedl balet o dvou jednáních *Coppelia*. Uplynulo více než třicet let od doby, kdy tento balet uvedla ve stejném divadle Adeline Genéeová (uvedení baletu *Coppelia* v roce 1913). Od té doby až do výše uvedené premiéry nemělo melbournské publikum možnost tento balet vidět. Hlavní roli Svanildy tančila Edna Busseová, z níž tato role bezmála přes noc udělala hvězdu, o které v superlativech psali všichni tehdejší kritici. Franze tančil Serge Bouslov a sám Eduard Borovanský tančil doktora Coppelia. Pisatelé pak vyzdvihovali zejména scény, ve kterých se spolu na pódiu objevovala Edna Busseová a Eduard Borovanský. V takových chvílích dosahovalo představení světových kvalit a každý, kdo je měl možnost zhlédnout, si je bude navždy pamatovat²⁴⁸. Po tomto úspěchu tančila Edna Busseová také roli Giselle ve stejnojmenném baletu uvedeném 9. listopadu 1946, kde jí byl partnerem opět Serge Bouslov v roli Albrechta. Na programu pro tuto podzimní sezonu zůstala i *Terra Australis* a *Façade*, ve které se poprvé jako sólistka v roli služebné objevila Kathleen Gorhamová.

Zbytek roku 1946 a první týdny roku 1947 soubor tančil v dalším netradičním projektu, a sice v operetě Johana Strausse s názvem *Gay Rosalinda*, která měla premiéru v His Majesty Theatre v Melbourne 23. listopadu 1946. Kathleen Gorhamová spolu s Martinem Rubinsteinem tu ve druhém jednání tančili kankán, který se dle pamětníků musel často kvůli neustávajícímu potlesku publika opakovat.²⁴⁹ V průběhu uvádění této operety opustili soubor Peggy Sagerová a Paul Hammond, kteří odjeli do Evropy.

Další krátká baletní sezona v His Majesty Theatre byla otevřena 8. února 1947, kdy bylo uvedeno druhé jednání *Labutího jezera*, *Coppelia* a *Šeherazáda*, načež soubor odjel na

247 PASK E., *Ballet in Australia, the second act 1940–1980*, s. 30.

248 Ballet a double triumph. *Herald*, 21. 10. 1946, s. 7. [online] Dostupné zde: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/130231851> [cit. 24. 3. 2023].

249 Rozhovor s Barrym Kitcherem, prosinec 2019.

hostování do Sydney. Patnáctého února se v Theatre Royal konalo úvodní představení. Nejdříve byla na programu Straussova opereta *Gay Rossalinda* a od 10. května byl uváděn muzikál *The Dancing Years*. Samotná baletní sezona souboru Eduarda Borovanského pak trvala od 11. července do 2. října. Soubor měl nyní dvě primabaleríny, Tamaru Tchinarovovou a Ednu Busseovou, z mužů tančili hlavní role Serge Bouslov a Martin Rubinstein. Z mladších tanečníků, kteří začali dostávat první sólové role, to byli Kathleen Gorhamová a Vasil Trunoff. Do repertoáru byl nově přidán balet *Le spectre de la Rose* na Weberovu hudbu, kde mladička Kathleen Gorhamová tančila roli debutantky. Po vystoupení v Sydney následovalo turné po Novém Zélandu, které trvalo od 3. října 1947 do ledna 1948. Soubor vystoupil celkem v devíti městech a ujel více než 5000 mil.

Po návratu z Nového Zélandu byl soubor rozpuštěn, protože produkční společnost J. C. Williamson se rozhodla neprodloužit Eduardu Borovanskému smlouvu, čímž skončilo úspěšné období souboru, které trvalo celkem tři a půl roku, a to od 20. května 1944, kdy soubor poprvé vystoupil mimo Melbourne v Adelaide, do posledního vystoupení 27. prosince 1947 na Novém Zélandu. Toto první období spolupráce s J. C. Williamson lze označit za etapu rychlého rozvoje, budování repertoáru, výchovy místních tanečníků a také etapu prvotních úspěchů. Eduard Borovanský byl schopen prezentovat australský balet pro australské publikum, které jeho díla stejně jako tanečnický příjímalo jako reprezentanty australské kultury. Balet evidentně Australany zajímal a byl pro ně dosažitelnou formou zábavy, z tanečníků se stávaly mediální hvězdy. Poprvé za celou historii požíval australský balet vážnosti a v tisku se věnovalo recenzím více prostoru. V tomto prvním období spolupráce s produkční firmou J. C. Williamson byl balet uváděn bez přídomku „australský“, tedy pouze jako Borovansky Ballet.

Důvodů pro ukončení spolupráce bylo patrně více, jedním z nich bylo bezesporu angažování dalšího souboru – Balletu Rambert –produkční společností. Bylo by jistě velmi komplikované, ba nemožné podporovat paralelně dvě velká baletní zájezdová tělesa. Byla otázka, zda by publikum bylo ochotné navštěvovat baletní představení tak často, a navíc J. C. Williamson disponoval pouze omezeným počtem divadel s naplánovaným repertoárem, kam se jednoduše dvě velká taneční tělesa nevešla. Důvod, který pro rozpuštění skupiny uvádí sám Eduard Borovanský, jsem našla v dopise britskému přispěvateli časopisu *Dance and Dancers* Ivanisu Knightovi. Ten Eduarda Borovanského kontaktoval s prosbou o pomoc při psaní článku o historii australského baletu. Eduard Borovanský mu nejprve napsal, že jím zasláný koncept článku je plný chyb, a v obsáhlejší odpovědi z 23. dubna 1957 mu zasílá svou vlastní verzi historie baletu v Austrálii, která je v mnohém zajímavá. Jako důvod rozpuštění svého baletního souboru v roce 1948 tu uvádí svou vážnou nemoc. Píše, že kvůli své velmi vážné nemoci nebyl schopen se aktivně zapojovat do žádných činností spojených s chodem

souboru, a tak mu nezbylo než soubor rozpustit.²⁵⁰ O nemoci se také zmiňuje Frank Salter ve své knize, ten ale onemocnění Eduarda Borovanského (žaludeční vředy) popisuje spíše jako následek rozpuštění souboru, nikoliv jako jeho příčinu.²⁵¹

Po rozpuštění souboru část tanečníků odjela do Evropy, část se snažila najít uplatnění v muzikálech a operetách. Tanečníci však do Evropy neodjížděli za studiem, ale za prací, neboť po letech strávených v souboru Eduarda Borovanského měli dost zkušeností a dovedností, aby se mohli ucházet o místa profesionálních tanečníků v evropských souborech. Sám Eduard Borovanský se vrátil k výuce ve svém studiu v Roma House.

Na počátku roku 1947 zahájil v Austrálii své turné Ballet Rambert, jehož působení na kontinentu bylo sponzorované Britskou radou (British Council). Během turné naplánovaného na 52 týdnů mělo publiku předvést celkem dvacet pět baletů. Pro Eduarda Borovanského bylo podle pamětníků²⁵² složité sledovat obrovský úspěch britského baletu, a to i z toho důvodu, že nikdy od australské vlády žádnou podporu své tvůrčí činnosti nezískal. Soubor přijel i se svou zakladatelkou Marií Rambertovou (1888–1982), tanečnicí a choreografkou polského původu, která byla ovlivněna Isadorou Duncanovou a technikou Jaquese Dalcroze. Dva roky tančila i v Ballet Russe a studovala u Cecchetiho. Z tehdejší nabídky tanečních stylů si v rámci svého profesionálního vzdělávání vybírala progresivní a kvalitní zdroje. V roce 1920 si v Londýně otevřela školu, o deset let později založila i vlastní soubor. Do Austrálie přijel soubor v říjnu 1947, přičemž první vystoupení se konalo 17. října 1947 v Princess Theatre v Melbourne. V úvodním večeru předvedli *Giselle*, kde hlavní roli tančila Sally Gilmourová, která podle kritik nejenže tančila Giselle, ale ona Giselle byla. Vyzdvihována byla scéna, kdy Giselle zešílí, na diváky působila jako šok, a to díky hereckým schopnostem hlavní představitelky.²⁵³ Dále v průběhu turné uváděli druhé jednání z *Labutího jezera*, *Façade*, *Simple Symphony* (choreografie Walter Gore, hudba Benjamin Britten, australská premiéra), *Jardin aux Lilas* (choreografie Anthony Tudor, hudba Ernest Chausson: *Poema pro housle a orchestr*, australská premiéra). Obě choreografie premiérované v Austrálii byly kritikou nejvíce ceněny a byly považovány za umělecké klenoty, kritiky psaly o křišťálové čistotě tance a o smutku vyjádřeném lépe tancem než slovy.²⁵⁴

Margaret Scottová, která také přicestovala s Ballet Rambert, později vzpomínala, že přijeli do země, kde balet nebyl neznámým pojmem a dědictví zanechané Ballet Russe a

250 Geoffrey Ingram papers, National Library of Australia, Canberra, MS 73367, box 1, folder 2, Borovansky Letters.

251 SALTER, F., Eduard Borovanský, *The Man who made Australian Ballet*, s. 162.

252 Tamtéž.

253 HUTTON Geoffrey. British ballet comes of age. *Argus*, 15. 11. 1947, s. 2. [online] Dostupné zde: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/1708758> [cit. 24. 3. 2023].

254 Tamtéž.

souborem Eduarda Borovanského bylo rozsáhlé a živé.²⁵⁵ Do souboru nastoupili i dva talentovaní tanečníci Eduarda Borovanského, Kathleen Gorhamová (zde vystupovala pod jménem Anna Sommersová) a Vasil Trunoff (zde vystupoval pod jménem Basil Truro), kteří v souboru tančili po dobu jeho turné po Austrálii. Kathleen Gorhamová poté stejnou lodí odjela do Anglie, ale nikoliv jako členka souboru, ale samostatně, s vizí zaměstnání v některém z evropských souborů. Vasil Trunoff a Edna Busseová spolu s dalšími tanečnicí se nechali zaměstnat produkcí muzikálu *Oklahoma*. Z jedenácti tanečníků, kteří v tomto muzikálu tančili, jich bylo osm původem ze souboru Eduarda Borovanského.

Sám Eduard Borovanský se sice vrátil k výuce ve studiu v Roma House, ale nevzdal se myšlenky na samostatný profesionální soubor spolufinancovaný státem. V srpnu 1949 založil k výročí prvního baletního představení Borovanského souboru v Austrálii Borovsky Educational Ballet Club, jehož cílem bylo přinést novou krev do místního baletního světa a zajistit souvislý vývoj této umělecké disciplíny. Klub prezentoval první práce krátce po svém založení ve studiu v Roma House a po čtyři večery tam uváděl choreografii Xenie Borovanské na Schumannovu hudbu s názvem *Impressions*, obnovenou choreografii Façade a novou choreografii Eduarda Borovanského s názvem *Black Swan* na Sybeliovu hudbu. Tento ambiciózní projekt byl druhým baletem Eduarda Borovanského s australskou tematikou, který navzdory názvu nemá nic společného se baletem *Labutí jezero*, ale vypráví o skutečné události z australských dějin, která se stala 21. února 1697. Vlaming – kapitán holandské lodi Východoindické společnosti – byl poslán, aby pátral po chybějící lodi. Vyplul z Cape Townu a směřoval na jih, přičemž doplul až do Austrálie (přistál v místě dnešního Perthu), aniž by si toho byl vědom. Zemi, kterou objevil, nazval Rottenest Island (nejshnilější ostrov) a řeku, kterou objevil, pojmenoval pro velké množství černých labutí Black Swan River. Ve svém reportu pak napsal, že nalezený ostrov neoplývá ničím, co by stálo za zmínku, načež lodě opustily pevninu a vydaly se na cestu zpět. Odvezli ovšem s sebou i několik černých labutí, které předtím odchytili. Eduard Borovanský na základě tohoto příběhu vystavěl balet o třech jednáních, kostýmy a scénografií vytvořil nadaný William Constable, s nímž Borovanský spolupracoval dlouhodobě. Balet vyprávěl příběh zajaté černé labutě, která je v baletu symbolem nové, svobodné země, již si kapitán se svými muži toužili podmanit. Balet *Black Swan* byl znovu proveden v červnu 1950 ve Studiu v Roma House, kdy už hlavní roli tančila Edna Busseová. Představení bylo krátce nato po dva večery uvedeno také v Union Theatre University of Melbourne. Hlavní mužskou postavu tančil Kenn Gillespie (1929–2010), extrémně talentovaný mladý tanečník z Tasmánie. Styl choreografie byl neoklasický, a ačkoliv neexistoval vztah mezi baletem *Labutí jezero* a *Černou labutí*, lze tu přesto spatřit určitou

255 SCOTT Margaret. *Heritage and Heresy. Ballet Rambert: Memories of an Australian Tour 1974*. Green Mill paper, 1997, s. 67.

podobnost ve ztvárnění vztahu muže a labutě. V případě baletu *Černá labuť* vyjadřuje vztah kapitána a labutě jeho vztah k nově objevené zemi.

Společnost National Theatre Movement of Victoria, pro niž soubor Eduarda Borovanského tančil ve svých úplných začátcích, tedy spolek usilující o založení Národního divadla ve státě Victoria, byla na rozdíl od Eduarda Borovanského v získávání grantů úspěšná. Spolek daleko více konvenoval předstávám grantové komise o příjemci grantu. Měl transparentní strukturu a jasně nastavené rozhodovací procesy postavené na demokratických principech. Spolek podpořil vznik souboru The National Ballet pod uměleckým vedením Joyce Graemové (1919–1991), tanečnice souboru Ballet Rambert, která se po turné souboru rozhodla zůstat v Austrálii. Eduardu Borovanskému byl nabídnut post výkonného ředitele. Borovanský souhlasil, ale pod podmínkou, že bude mít samostatnou odpovědnost za organizaci souboru, aniž by kdokoliv jiný mohl jeho rozhodnutí korigovat. Jeho nabídka byla odmítnuta, ale odpověď mu nikdy nebyla doručena, na což si stěžoval v otevřeném dopise zaslaném několika deníkům. Základem souboru se stali tanečníci Rambert Balletu, kteří se stejně jako Joyce Graemeová rozhodli zůstat v Austrálii. Byli to Brenda Hamlynová, Margaret Scottová a Rex Reid. Soubor byl doplněn tanečnicí z australských tanečních škol. První představení vůbec se konalo 9. června 1949 v Princess Theatre v Melbourne s programem baletů *Aurora Wedding* (hlavní roli tančila sama Joyce Graemeová), následovanými vlastní choreografií Joyce Graemeové s názvem *Romantic Suite* na hudbu Johna Fielda a večer byl uzavřen baletem *Prince Igor*. Kritiky byly vesměs velmi příznivé, a dokonce i Geoffrey Hutton, zkušený a obávaný kritik a tradiční příznivec souboru Eduarda Borovanského, psal o představení velmi pozitivně. Zásadním počinem tohoto uskupení bylo uvedení *Labutího jezera* v plné délce všech čtyř jednání, a to 7. února 1951, čímž si National Ballet navždy získal australské prvenství, neboť z *Labutího jezera* tu byly doposud uváděny jen části.

Kromě zahraničního Balletu Rambert rostla Eduardovi Borovanskému konkurence i na domácí půdě, a i tu bylo zapotřebí brát vážně. V tuto chvíli neměl Eduard Borovanský jinou možnost boje s konkurencí než práci ve studiu a návrat ke kořenům, což také udělal. Každý den kromě neděle chodil do studia v Roma House, kde zkoušel se studenty nové choreografie, nováčky učil choreografiím, které byly v repertoáru jeho souboru dříve. Snažil se sledovat vývoj tanečního umění v Evropě a pravidelně si dopisoval například s Davidem Lichinem a jeho ženou,²⁵⁶ s nimiž měl plány na zcela nový balet určený pro jeho australský soubor. Evidentně si tedy nepřipouštěl, že by se v budoucnu se svým souborem, který v té době

256 *Geoffrey Graham Papers*, National Library of Australia, Canberra, file 2.

prakticky neexistoval, nevrátil na scénu. Tato mimořádná cílevědomost a neústupnost brzy přinesly své výsledky a v roce 1951 vedly k založení Borovansky Jubilee Ballet Company.

9. Zlatá éra souboru Eduarda Borovanského

Padesátá léta jsou i v Austrálii poznamenána studenou válkou a zostřeným přístupem k čemukoliv, co zavánělo komunistickou myšlenkou. Zahraniční politika Austrálie se začala více orientovat na Spojené státy americké a Japonsko, které mělo vystavět zed' proti komunismu na východě. Nové rozdělení světových sil a rozdělení světa na dvě soupeřící skupiny se propisovalo i do domácí politiky, která byla zaměřena silně pravicově. Celá společnost se amerikanizovala, což se projevovalo zejména u mládeže, která začala vyznávat kulturu rock'n'rollu. V této atmosféře vyšel v časopisu s názvem *Australian Musical News and Musical Digest* článek, ve kterém se krom jiného lze dočíst: „... otec australského profesionálního baletního souboru, který směřoval ke světové úrovni a prokázal, že australské publikum oceňuje a bude navštěvovat balet. Proč vláda státu Viktoria při rozdělování grantů na operu, balet a drama zapomněla, je životní záhada.“²⁵⁷

V roce 1949 vznikla v Austrálii společnost s názvem Education in Music and Dramatic Arts Society (dále jen „EMDAS“), která, co se organizace týkalo, kopírovala British Council. Šlo o neziskovou organizaci osvobozenou od daní sdružující přibližně osmdesát členů, kterými byli úspěšní Australané se zájmem o divadlo, ochotní investovat svůj čas a peníze do podpory australské kultury. Prvním jejich počinem bylo turné italského operního souboru, jež jim přineslo tolik prostředků, že mohli začít zvažovat další akci, která se měla zaměřit na balet. První myšlenkou bylo následovat model italské opery a přivést slavné baletní těleso z Evropy, nakonec se však sám předseda správní rady společnosti Paddy McKee zasadil o to, aby se obnovil soubor Eduarda Borovanského. Koncept, jaký si společnost vybrala pro realizaci svého projektu, byl kuriozní. Na organizaci celého turné si najali produkční společnost J. C. Williamson, která jim levně pronajala divadla a za organizaci turné si strhávala přiměřenou částku.²⁵⁸

Eduard Borovanský byl na náklady EMDAS vyslán v srpnu 1950 do Evropy, kde měl získat šest sólistů a vyjednat licence na produkování nových baletů. Za tuto práci dostával plat 50 liber týdně a placené měl také veškeré cestovní výlohy.²⁵⁹ Eduard Borovanský nebyl v Evropě od roku 1938, ostatně neměl mnoho důvodů se tam vracet. V rodném Československu byla u moci komunistická strana a z jeho přerovské rodiny v té době žila už jen sestra Vilma. Otec Eduarda Borovanského zemřel v roce 1942, což se Eduard Borovanský

²⁵⁷ *Australian Musical News and Musical Digest*, vol. 41, č. 9, září 1950. Citace: „ the father of an Australian professional Ballet Company reaching towards world standards has proven that Australian audience appreciate and will attend the ballet. The Victorian Government's neglect of borovansky when allocating grants to Opera, Ballet, Drama are vital mystery.“

²⁵⁸ SALTER, F., *Eduard Borovansky, The man who made Australian Ballet*, s. 165.

²⁵⁹ *Geoffrey Ingram Papers*. National Library of Australia, Canberra, MS 7336, box 5, file 36, Eduard Borovansky Diary.

dozvěděl až po konci války. Matka Arnošta, kterou v dopisech opakovaně zval, ať přijede žít s ním a Xeníí do Austrálie, zemřela v roce 1948 na infarkt a bratr Karel žil v Kanadě, kam za ním odešla i sestra Stanislava. Pro návštěvu Československa tedy nebyl důvod a Eduard Borovanský omezil svůj pobyt v Evropě na čistě pracovní záležitosti, kdy se snažil najít v Paříži a Londýně tanečníky, které znal z dřívějšího, a přesvědčit je o výhodách práce v Austrálii. Navštívil známá baletní studia v Paříži, kde hledal stále chybějící mužské sólisty. Ve studiu Olgy Preobraženské byl ohromen talentem Belgičana Paula Grinwise (1920–2006), se kterým okamžitě začal vyjednávat o podmínkách jeho působení v Austrálii. Dále získal zpět Kathleen Gorhamovou, která v té době tančila se Sadlers Wells Ballet, Dorothy Stevensonovou působící v britském souboru s názvem International Ballet a také Peggy Sagerovou. Z mužských sólistů se mu ještě podařilo k cestě do Austrálie přesvědčit Mira Zlocha původem z Prahy (vl, jménem Miroslav Zlochovský, 1922), který tančil ve skupině Ballet Rambert. V Austrálii se pak k souboru připojili další bývalí sólisté, a sice Edna Busseová, Kenn Gillespie a Martin Rubinstein. V Paříži se Eduard Borovanský setkal i s de Basilem, se kterým mluvil o jeho záměru zfilmovat některé starší balety, což Eduarda Borovanského zajímalo, nicméně mu bylo jasné, že de Basil nemá na tak velkou produkci finance.²⁶⁰

Dne 27. listopadu 1950 začaly zkoušky na novou sezonu. Soubor čítal čtyřicet šest členů, přičemž část sboru přešla ze skupiny National Ballet. Za hudební část byl zodpovědný dirigent Kurt Herweg. Nově měl soubor také inspicienta, Keitha Rosse-Munroa. Eduard Borovanský zaměstnal také sekretářku Coleen Coughovou, která také současně vystupovala v menších rolích sboru. První představení nového souboru se konalo 6. dubna 1951 v Sydney v Empire Theatre a neslo název Borovansky Jubilee Ballet. Na programu byly balety *Les Sylphides*, *Petruška* a *Le Beau Danube*. Při generální zkoušce v předvečer premiéry si Martin Rubinstein poranil nohu a jeho role musel narychlo převzít Miro Zloch. Ale z ohlasů kritiky zvládl záskok bravurně a zejména na roli Petrušky měl velké ohlasy. Podle vzpomínek tanečníků ze souboru se Eduard Borovanský rozčílil, a namísto aby Martina Rubinsteina utěšoval, křičel na něj, že mu to udělal naschvál a že už ho nikdy nechce vidět. Druhý den po jiném tanečníkovi vzkázal, že to tak nemyslel, ať se Rubinstein určitě vrátí, že balet *Petruška* vytvořil pro něj. Sám se mu ale nikdy neomluvil.²⁶¹ Za čtyři dny se program obměnil a hrálo se druhé jednání z *Labutího jezera*, *L'Amour Ridicule* a v premiéře *La Boutique Fantasque* od Leonida Massina, ve kterém hrál Eduard Borovanský postavu prodávče a byl na scéně natolik dominantní, že mu nebyli schopní konkurovat ani jeho sólisté Kathleen Gorhamová a Paul Grinwis. Čtvrtého května se opět změnil program. Na scénu byly uvedeny balety *Façade*, *Šeherezáda* a dvě premiéry, které nastudoval Paul Grinwis. Šlo o *L'Après-midi d'un Faune* a

260 *Geoffrey Ingram Papers*. National Library of Australia, Canberra, MS 7336, box 5, file 36, Eduard Borovansky Diary.

261 Rozhovor s Audrey Nichollsovou, Melbourne prosinec 2019.

Aurora's Wedding. Poslední zmíněný balet se stal velmi rychle jedním z nejoblíbenějších, také pro svou nádhernou výpravu od Williama Constabla. Osmnáctého května se konala světová premiéra třetího baletu Eduarda Borovanského s australskou tematikou, pojmenovaného *Outlaw* (Psanec). Zakládal se na legendě o zločinci Nedu Kellym. Výpravu navrhl William Constable a hudbu Verdon Williams. Hlavní role tančili Paul Grinwis a Kathleen Gorham. Balet měl mluvený prolog, přičemž mu kritiky vyčítaly přílišnou směsici stylů a označovaly ho za zajímavý, nikoliv za impresivní, nadšeně byla chválena hudba a výprava.

Obecně však kritiky této sezony v Sydney byly více než pozitivní a bylo z nich zjevné, že na baletní soubor Eduarda Borovanského se nezapomnělo, což dokazovala i zcela vyprodaná představení a nadšený aplaus diváků, kteří se dožadovali dalších a dalších opon. Sám Eduard Borovanský se vrátil na scénu v ikonické roli Siláka v *Le Beau Danube* a byl v ní opět vynikající. Další premiérou sezony byl balet *Chiaroscuro* na Schumannův klavírní kvintet v choreografii Dorothy Stevensonové.

Po úspěších v Sydney se soubor vydal do Adelaide, kde vystupoval od 17. srpna do 15. září, následovala rekordně dlouhá pětiměsíční sezona v Melbourne, kde soubor vystupoval v His Majesty Theatre od 15. září do 28. ledna 1952. Prvního prosince se konala světová premiéra baletu v choreografii Paula Grinwise s názvem *Eternal Lovers* na Čajkovského hudbu (Romeo a Julie Fantasy Overture) Pamětníci vzpomínají, že když se Eduarda Borovanského zástupci produkční společnosti J. C. Williamson ptali, zda bude balet zábavný, řekl, že když téma bylo dost zábavné pro Shakespeara, snad bude i pro Australany. Sám Grinwis tančil Romea, Julii tančila Kathleen Gorgamová. Balet byl velmi úspěšný, zůstal na repertoáru souboru deset let a později byl úspěšně nastudován i mimo Austrálii. Scéna k tomuto baletu vytvořená opět Williamem Constablem je považována za jeho mistrovské dílo. Pamětníci vzpomínali také na potlesk publika nesoucí se po otevření opony sálem, když se na jevišti objevily kulisy namalované Williamem Constablem. Publikum nadšeně aplaudovalo, aniž by na scéně byl jediný tanečník.

Dvaadvacátého prosince 1951 se uskutečnila australská premiéra baletu Maria Petipy *Sleeping Beauty* (Spící krasavice). Balet se dostal k australskému publiku šedesát let po jeho premiéře v Mariinském divadle (premiéra 15. ledna 1890), do Evropy ho přivezl Ďagilevův soubor, který ho uvedl v Londýně v roce 1921. Australskému publiku ho zprostředkoval poprvé právě až soubor Eduarda Borovanského. Za nastudování Petipovy choreografie byl zodpovědný Miro Zloch, který také tančil roli prince. V roli Aurory se střídaly Kathleen Gorhamová, Edna Busseová a Peggy Sagerová. Všechny tři měly obrovské ovace, ale role bývá spojována hlavně s Peggy Sagerovou, která roli tančila na premiérovém večeru. Kritiky oceňovaly její naprostou kontrolu pohybů a přesný rytmus. Celkově její výkon označovaly za

triumf sezony.²⁶² Úspěch baletu byl podpořen opulentní výpravou Williama Constabla. Po zdárných vystoupeních v Melbourne se soubor s novým titulem přesunul do Sydney, kde uvedl *Spící krasavici* poprvé 1. února 1952 a se stejným úspěchem.

Po ukončení sezony v Sydney ze souboru několik tanečníků odešlo. Jako důvod uváděli únavu z opakujícího se klasického repertoáru. Chtěli se nechat zaměstnat v zahraničí, kde doufali v šanci tančit v nových, progresivnějších choreografiích.²⁶³ Je pravdou, že repertoár souboru Eduarda Borovanského byl postaven na starších, klasických nebo neoklasických dílech světového repertoáru, nebyl to však Eduard Borovanský, kdo nechtěl uvádět nové, experimentální choreografie. Sám často přicházel za produkční společností J. C. Williamson s návrhem uvedení nové choreografie, ale zůstával nevyslyšen. Produkční společnost měla pochopitelně obavy, zda bude balet přijat publikem a také zda na takovém titulu ve výsledku neprodělají. Bez státních grantů byl profit alfou a omegou všeho a nové experimentálnější balety bylo možné nasazovat jen velmi opatrně. Eduard Borovanský byl v tomto svázán smlouvou s produkční společností J. C. Williamson, která si vyhrazovala právo odsouhlasit repertoár. Pro samotného Borovanského bylo toto omezení obzvláště bolestné, neboť měl při své poslední cestě do Evropy možnost zhlédnout novinky v divadlech, byl si vědom aktuálního dění na baletní scéně a toužil dostat svůj soubor na evropskou úroveň. Jediné, co mu zbývalo, bylo opatrné vyjednávání s produkční společností a postupné zařazování jednotlivých více progresivních baletů do repertoáru.²⁶⁴ Šest mužských tanečníků opravdu odešlo a přidala se k nim ještě Edna Busseová, která musela podstoupit operaci kotníku. Martin Rubinstein se odešel léčit do sanatoria, protože mu byla diagnostikována tuberkulóza. K dráze tanečníka se již nikdy nevrátil, ale stal se významným pedagogem baletu. K diagnostikování tuberkulózy u Martina Rubinsteina došlo poměrně kuriózním způsobem. V Austrálii byl v padesátých letech výskyt tuberkulózy relativně hojný a vláda ve snaze zabránit šíření této nemoci spustila kampaň, která měla zajistit včasné indikování nemoci a izolaci přenašečů. Za tímto účelem poslala do ulic speciálně vybavené sanitky, které testovaly dobrovolníky na přítomnost nemoci. Většina obyvatel Austrálie kampaň ignorovala, někteří se vyšetření obávali. Eduard Borovanský se rozhodl kampaň se svým souborem podpořit a všichni tanečníci se nechali preventivně vyšetřit, pochopitelně s patřičnou publicitou. Právě při této akci se ale zjistilo, že je Martin Rubinstein vážně nemocen, a byl nucen okamžitě nastoupit léčbu.²⁶⁵ Eduard Borovanský přišel v půlce naplánovaného turné o osm tanečníků, z nichž dva byli nepostradatelní sólisté. Tady se naplno projevila jeho houževnatost a nezlomnost.

262 Full-Length Ballet for Sydney. *The Sunday Herald*, 23. 12. 1951, s. 6. online Dostupné zde: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/18501004?searchTerm=sleeping%20beauty> cit. 15.5. 2023

263 *Geoffrey Ingram papers*, National Library of Australia, file 2, dopis ze 23. února 1952.

264 LAUGLIN Patricia Jean. *Marilyn Jones. A Brilliance All of her Own*. South Yara: Quartet Books, 1978, s. 37.

265 Rozhovor s Audrey Nichollsovou, Melbourne, prosinec 2019.

Narychlo uzavřel smlouvu s Mary Duchesneovou, která dříve tančila pro National Ballet, namísto Martina Rubinsteina angažoval Poula Gnatta (1923-1995), bývalého sólistu Královského dánského baletu, a do sboru povolal dva tanečníky ze svého melbournského studia. Další čtyři si pak vypůjčil ze sboru muzikálové show produkované společností J. C. Williamson, jež měla právě provozní přestávku.²⁶⁶ S takto nově poskládaným souborem vystupoval v Brisbane, Perthu, Adelaide a nakonec na Novém Zélandu, kde též dostal všem svým závazkům a turné úspěšně ukončil. Poul Gnatt, vynikající tanečník a jeden z nejlepších představitelů bournovillského stylu, pak na Novém Zélandu zůstal, aby založil a vedl novozélandský balet.

Soubor byl po návratu z Nového Zélandu rozpuštěn (15. prosince 1952) a Eduard Borovanský byl opět vyslán do zahraničí, aby hledal nové talenty a nasmlouval produkci nových baletů na další sezonu. Tato diskontinuita musela být pro provoz souboru a pro tanečníky samotné velmi nevyhovující. Kritik Geoffrey Hutton komentoval situaci v článku pro *Argus*, kde přirovnal Eduarda Borovanského a jeho soubor k Halleyově kometě: „... *Eduard Borovanský a jeho soubor byl Halleyovou kometou v divadelním světě, ale my už máme dost komet, raději bychom viděli stálou hvězdu.*“ Tato poznámka implikuje Huttonův vhled do problému, který ostatně často prezentoval. Podle jeho názoru byl již čas na dotaci ze strany vlády pro soubor Eduarda Borovanského, aby se nemusel trmácet z jednoho místa na druhé jako součást komerčních záměrů produkční společnosti J. C. Williamson.²⁶⁷

V padesátých letech rezonovala v divadelních kruzích myšlenka, že Eduard Borovanský je tou správnou osobou, která by měla založit národní australský balet. Na letáku propagujícím představení *Spící krasavice* bylo napsáno: „*Může mít Austrálie lepší základ pro balet, který se stává stále více součástí uměleckého života?*“²⁶⁸ Kritik Geoffrey Hutton ve svém článku připomínal, že mu Eduard Borovanský před dvanácti lety řekl, že postaví australský balet na nohy a přesně to také udělal.²⁶⁹ Balet *Spící krasavice* byl v rámci sezóny roku 1952 uváděn 125krát, což byl australský rekord. Po posledním představením v Perthu pronesl Eduard Borovanský tradiční rozlučkovou řeč, ve které neopomněl zdůraznit, že umění v Austrálii, a balet obzvlášť, potřebuje dotace od státu, aby mohl podporovat a rozvíjet umělecké snažení.²⁷⁰ Podobné názory se začaly postupně objevovat i v australském parlamentu, kdy v roce 1953 vystoupil poslanec Alec Downer s projevem podporujícím vznik

266 SALTER, F., *Eduard Borovansky, the man who made Australian Ballet*, s. 173.

267 HUTTON Geoffrey. Borovansky Keeps his Promise: Hopes High for return of Australian Ballet. *The Age*. Soukromá sbírka Barryho Kitchera. Nedařováno. Citace „...he has been a Halley Comet in the theatre world, but we have had enough of Comets and we would rather see a fixed star.“

268 Propagační leták, 20. května 1952, soukromá sbírka Barry Kitchera. Citace: „Could Australia seek a moore perfect foundation for the Ballet, which is becoming ever moree part of our artistic life?“

269 HUTTON, G., *Borovansky Keeps his Promise: Hopes High for return of Australian Ballet*. Soukromá sbírka Barryho Kitchera.

270 *Geoffey Ingram papers*. Natioal Library of Australia, Canberra, file 2, Letters.

národního australského divadla částečně financovaného ze státního rozpočtu. Ve své řeči mimo jiné poukazoval na komplikovanou situaci divadel v posledních dvaceti letech a snažil se ostatní poslance přesvědčit, že pokud se australské divadelnictví rozvíjet, musí se do věci vložit stát a poskytnout divadlům stálou finanční podporu, aby mohlo vzniknout silné Národní divadlo.²⁷¹ Eduard Borovanský se bohužel transparentního grantového systému nedožil, ale mnohé pro ně v rámci své angažovanosti udělal.

Eduard Borovanský se na své cestě za novými umělci tentokrát neomezil jen na Evropu, ale tentokrát zajel i do Spojených států amerických, konkrétně do San Francisca, odkud přivezl americkou tanečnici Jocelyn Vollmarovou (1925-2018), která postupně tančila se San Francisco Ballet, American Ballet Theatre, New York City Ballet nebo s Grand Ballet de Marquis de Cuevas. Dále přivezl Raoula Celada (1934-2013), Brazilce, který působil v New York City Ballet. Z Evropy pak získal Maďarku Annu Mariu Vansyer z Jannine Charrat French Company a Christine Hubertovou, která navštěvovala taneční školu pařížské Opery. V době, kdy Eduard Borovanský přijel do Paříže tančila v Theatre Chatelet. Paul Grinwis se vrátil jako sólista a choreograf, Vasili Trunoff odešel z London Festival Ballet a Kathleen Gorhamová opustila sólovou dráhu v souboru Grand Ballet de Marquis de Cuevas v Paříži.

Bylo patrné, že tanečníci myšlenky souboru Eduarda Borovanského věřili a neváhali opustit zajištěné a dobře placené pozice v nejrůznějších souborech jen proto, aby se mohli vrátit k Eduardu Borovanskému. Evidentně tedy jeho soubor považovali za srovnatelný co do kvality a atraktivity repertoáru s evropskými soubory, v nichž působili. Významnou akvizicí byl i Kyril Vassilkovsky, emigrant z Rigy, kterému se dostal trénink u Marie Rambertové. Do Austrálie poprvé přijel jako člen souboru de Basila v roce 1940, přičemž v souboru zůstal až do jeho rozpuštění v roce 1947. Eduard Borovanský mu nabídl členství ve svém souboru zejména proto, aby zde nastudoval Massinův balet *Symphonie Fantastique* a Lichinův *Graduation Ball*. Kyril Vassilkovsky obsadil také pozici baletního mistra souboru. Na podzim 1953 se začalo zkoušet a první představení nové sezóny se konalo 30. ledna 1954 v Melbourne v His Majesty Theatre, kdy byl premiérován balet *Symphonie Fantastique*. Tento balet hodnotili kritici jako triumf a označili soubor jako soubor světové úrovně. Novinář Douglas Wilkie napsal, že soubor dostihuje úroveň původního Ballet Russe.²⁷² Úspěchu napomohla jako již tradičně výprava vynikajícího Williama Constabla. 12. března 1954 byl poprvé uveden Fokinův *Princ Igor* v nastudování Kyrila Vassilkovského, kde hlavní roli ztvárnil Vasil Trunoff. Tento tanečník také představoval hlavní roli v choreografii Kyrila Vassilkovského s názvem

271 *Geoffrey Ingram papers*. National Library of Australia, Canberra, box 22, folder 64. Extract from Rough Hansard.

272 DOUGLAS, W. Great artistic burst in Ballet Bombshell. *The Melbourne Daily*, 2. února 1954. Soukromá sbírka Barryho Kitchera.

Candide na Rossiniho hudbu. Vytížený Trunoff tančil také roli zlatého otroka v *Šeherezádě* a byl kritiky za tuto roli velmi ceněn.

Nejdůležitější novinkou sezóny se však stal komický balet *Pineapple Poll* v choreografii Jihoafričana Johna Cranka (1927–1973). To, že se Eduardovi Borovanskému podařilo získat pro spolupráci choreografa světového významu, dokazuje, jak prestižní postavení tehdy jeho soubor ve světě požíval. John Cranko tehdy tančil a choreografoval pro Sadlers Wells Theatre v Londýně. Ačkoliv ho nejvýznamnější choreografie k baletu *Romeo a Julie* (1962 Stuttgart) teprve čekala, byl již v té době uznávaným tvůrcem, kterého si kvůli novým choreografiím zvala například Pařížská opera. John Cranko nejen že svolil k uvedení svého baletu, ale dokonce sám přijel na finální část nastudování choreografie a zůstal až do premiéry, která se konala 8. května 1954 (balet původně určen pro Sadlers Wells Theatre Ballet, premiéra 13. března 1951). Hudbu k baletu vytvořil Arthur Sullivan, aranžoval ji Charles Mackerass, původní scénografie Osberta Lancastera byla pro účely uvedení v Melbourne pečlivě reprodukována. Hlavní roli dívky jménem *Pineapple Poll* tančila Kathleen Gorhamová. Paul Grinwis představoval postavu kapitána Belaye a Tom Merrifield Jaspersa. Balet sbíral úspěchy od svého prvního uvedení. John Cranko po prvním představení vyšel před oponu a k publiku pronesl řeč, která byla později hojně citována: *„Dámy a pánové, než dnes večer odejdete z divadla, rád bych vám něco řekl. Pravděpodobně bude v příštích dnech v novinách číst, jak byl tento balet proveden. Chápu, že jeden z kritiků, který je dnes večer přítomen v sále, píše většinou do sportovní přílohy, a druhý píše o třech různých věcech, ale žádný z nich neví o baletu vůbec nic. Ale tohle je MŮJ balet, vytvořil jsem ho a celý večer jsem se pozorně díval a rád bych řekl, že to bylo lepší než jakákoliv jiné nastudování Pineapple Poll, které jsem kdy viděl a tenhle soubor je opravdu úžasný. Nyní pánové můžete jít a psát, cokoliv se vám zachce, ale tihle lidé tady musí znát pravdu.“*²⁷³

Tento proslov patrně příliš nepotěšil kritiky, ale lze ho považovat za veliký kompliment pro soubor Eduarda Borovanského. Jakkoliv John Cranko kritiky podceňoval, psali o baletu oslavně a vyzdvihovali nejen choreografii jako celek, ale i výkony sólistů. John Cranko se ve své řeči také pozastavil nad faktem, že stejný program se hrál tři týdny a pořád před zcela zaplněným hledištěm. Domníval se, že by to nebylo možné v žádné jiné zemi světa a předpovídal baletu v Austrálii výjimečnou budoucnost.

273 PASK E., *Ballet in Australia, The second Act 1940–1980*, s. 80. Citace: *„Ladies and gentlemen, before you leave the theatre tonight I want to say something to you. You will probably read in the newspapers in a day or two how this ballet was danced. I understand that one of the critics here this evening is a fellow, who writes up the sports page and another does three sorts of things, none of which is related one to the other, and that none of the know anything at all about ballet. But this is MY ballet and I have choreographed it and I have been out front and watch the performance and I would like to say, that it was better than any performance of Pineapple Poll I have ever seen, and this company is really rather marvellous. Now, you gentleman, just go away and write whatever you like, but these people here have got to know the truth.“*

Soubor se po Melbourne odebral do Adelaide a následovala sezóna v Sydney, která trvala od 20. července do konce prosince 1954. Bývá co do návštěvnosti označována, jako nejdelší a nejúspěšnější sezóna v australské divadelní historii. Schopnost souboru Eduarda Borovanského vyprodávat divadelní sál po tolik týdnů v řadě byla opravdu obdivuhodná, zvláště, když vezmeme v potaz, že Sydney mělo v padesátých letech cca 1,5 milionu obyvatel, tedy nešlo o město dnešních rozměrů (dnes má Sydney 5,3 milionu obyvatel).

V této úspěšné sezóně došlo také ke stávce sboru, který se dožadoval vyšších mezd, což poukazuje na to, že jejich plat na turné je mnohem nižší než plat hudebníků v orchestru, a to považovali za nespravedlivé. Do čela protestu se postavil mladý sborista Barry Kitcher, který se snažil nejdříve písemně upozornit produkční společnost J. C. Williamson na nespravedlivé odměňování sboristů. Když se mu nedostalo odpovědi, odhodlal se k činům. Na jednom odpoledním představení požádal sbor ať se shromáždí před divadlem a nevstupuje dovnitř, sám pak zamířil odvážně rovnou do kanceláře produkční společnosti J. C. Williamson, aby její představitele konfrontoval s faktem, že sbor nevystoupí, pokud nedostanou přidáno. Barry Kitcher později vzpomínal, že se ho Frank Tait nejdříve zeptal, zda je komunista, což byl tehdejší běžný postup. Barry Kitcher příslušnost k této politické straně odmítl a předložil rozumný kompromisní návrh, který byl nakonec přijat a odpolední představení mohlo začít, jakkoliv se zpožděním.²⁷⁴ Celé nastavení organizace bylo pro Eduarda Borovanského čím dál více omezující. EMDAS měla smlouvu s J. C. Williamson o provozování baletního souboru J.C. Williamson a zaměstnal Eduarda Borovanského jako uměleckého ředitele. Jeho rozhodovací pravomoc byla malá. S rostoucím úspěchem souboru nabýval stále více pocit, že je celé nastavení finančně nevýhodné i pro něho samého. Začal proto přemýšlet, jak by mohl odstoupit od smlouvy s J. C. Williamson a navázat se napřímo na EMDAS a kontaktoval svého právníka.²⁷⁵ Ten mu po měsíci odpověděl, že ze smlouvy s produkční společností J. C. Williamson se vyvázat nemůže, a tak Eduardu Borovanskému nezbylo, než i přes frustraci pokračovat dál ve svazku s produkční společností.

Ke konci pobytu souboru v Sydney byl Eduard Borovanský pozván tehdejším premiérem Nového Jižního Walesu, aby se zúčastnil konference o stavbě Operního domu v Sydney. V následném děkovném dopise, který premiérovi zaslal pak napsal, krom jiného, o tom, že se mu v Austrálii podařilo vybudovat baletní tradici, což by se mu však nepodařilo bez entusiasmu australských tanečníků.²⁷⁶

274 Rozhovor s Barrym Kitcherem, Melbourne, prosinec 2019.

275 Dopis ze dne 6. července 1954. *Geoffrey Ingram Papers*. National Library of Australia, Canberra, 7336, box 3, folder 18.

276 Tamtéž. Dopis ze dne 1. prosince 1954.

Po ukončení sezóny v Sydney se soubor vydal na Nový Zéland, v dubnu 1955 pokračoval do Brisbane, aby zde šest týdnů hostoval v Her Majesty Theatre. V červnu se soubor vrátil do Melbourne, kde 29. června 1955 uvedl večer složený z druhého jednání *Labutího jezera*, premiéry baletu v choreografii Paula Grinwise na hudbu Jeana Jacquese Offenbacha s názvem *Los Tres Diabolos* a baletem *Graduation Ball*. Do souboru také v této době přibyl nový sólista Yurek Shabelevsky, který kromě tanečních závazků byl také pozván, aby zinscenoval balet na Čajkovského Pátou symfonii. Ukázalo se však, že jeho pojetí je vlastně kopií baletu vytvořeného na stejnou hudbu Leonidem Massinem (*Les Présages*). Shabelevsky dal dokonce původní název Massinova baletu do podtitulu svého baletu, což vedlo k žalobě Massina na Eduarda Borovanského a Yureka Shabelevského za užití díla bez příslušných licenčních oprávnění a titul byl později z repertoáru stažen, jakkoliv byl úspěšný a výprava Williama Constabla byla dle kritiků dechberoucí.

Po sezóně v domácím Melbourne se soubor přesunul do Perthu a Adelaide, načež následovala sezóna v Sydney, která byla zahájena 4. listopadu 1955 večerem složeným z baletů *Les Sylphides*, *Páté symfonie* (choreografie Shabelevsky) a *Graduation Ball*, který přijel přezkoušet jeho původní tvůrce David Lichine, jež přijel na osobní pozvání Eduarda Borovanského. Eduard Borovanský se stal již za působení v Ballet Russe de Monte Carlo blízkým přítelem Davida Lichina a po emigraci do Austrálie s ním vedl obsáhlou komunikaci formou dopisů. David Lichine mu psal rusky v azbuce a Eduard Borovanský mu většinou odpovídal anglicky s tím, že se v úvodu každého dopisu omluvil, že nepíše v azbuce, protože spěchá. Sbírka jejich dopisů je velmi obsáhlá, psali si několikrát měsíčně a diskutovali spolu krom osobních záležitostí své umělecké vize, názory a plány.²⁷⁷ Výsledkem tohoto přátelského vztahu pak byla návštěva Davida Lichina v Austrálii, což byl další důkaz toho, že soubor Eduarda Borovanského byl ve své době považován za špičkové baletní těleso, které bez problémů unese mezinárodní srovnání. Další balet, který Lichine se souborem nazkoušel byla choreografie s názvem *Francesca da Rimini* na Čajkovského hudbu a s novými dekoracemi od Williama Constabla. Balet měl původní premiéru v roce 1937 v Covent Garden v Londýně, kdy ho Lichine vytvořil pro de Basilův soubor a tehdy v něm tančil i Eduard Borovanský. Roli Eduarda Borovanského – Girolama tančil Frank Salter. V hlavních rolích tančila Jocelyn Vollmarová a Arvis Fibigs.

Zásadním baletem sezóny byl bezpochyby celovečerní balet *Louskáček* v choreografii Davida Lichina. O podobě baletu vedl Eduard Borovanský spolu s Davidem Lichinem dlouhé diskuze, pravidelně komunikovali více než dva roky. Výpravu vytvořila Elanie Haxtonová. Roli Clary představovala tehdy jedenáctiletá Alida Glasbecková, kterou si Lichine vyhlédl v baletní

277 Geoffrey Ingram papers. National Library of Australia, Canberra, box 5.

škole Eduarda Borovanského. Alida Glasbecková v dospělém věku tančila pod jménem Alida Belairovi a stala se z ní světově proslulá tanečnice. Roli Sugar Plum Fairy tančila Peggy Sagerová a roli prince Royes Fernandez. Úspěch baletu byl obrovský, uváděl se od 16. prosince do 2. února 1956. Hrál se osm představení týdně a divadlo bylo neustále zcela vyprodané. V roce 1957 David Lichine nastudoval tento balet se souborem London Festival Balet, na jehož repertoáru pak zůstal téměř patnáct let. Podle pamětníků David Lichine přijel do Austrálie později, než původně plánoval, svěřil část choreografie Eduardu Borovanskému.²⁷⁸ V některých dalších dopisech Eduard Borovanský psal Davidu Lichinovi, že změnil vstup dívek ve druhém jednání, a že až bude balet inscenovat v Londýně, že mu dá vědět, ve větším detailu, jak scénu změnil, aby toho mohl také sám využít. David Lichine se v dalších dopisech zásahu do svých autorských práv nebránil, ale ani ho neodsouhlasil. Kritiky oceňovaly zejména výkony sólistů a nádhernou scénu, která divákům umožnila přenést se do pohádkového světa.

Kromě *Louskáčka* (v dochované korespondenci Eduarda Borovanského používali termín *Noisette Box*)²⁷⁹ vytvořil Lichine pro soubor Eduarda Borovanského ještě choreografii s názvem *Corrida*, který měl světovou premiéru 17. února 1956. Libreto baletu, který napsal sám David Lichine na Scarlattiovu hudbu vyprávělo o toreadorovi, jehož učeň byla převlečená dívka. Toreador se do dívky zamiluje, ona však umírá v boji s toreadorovým sokem. Toreador z nenaplněné lásky zešílí, je pronásledován fantomy a v jednom ze svých zápasů je v pomatení smyslů zabit býkem. Balet měl zpočátku úspěch, a to zejména díky svým hlavním představitelům Kathleen Gorgamové a Paulu Grinwisovi a samozřejmě zajímavé výpravě Williama Constabla. Ovšem choreografie byla označována za spíše průměrnou a výběr hudby za nepřiměřený, a tak byl balet po jedné sezóně z repertoáru souboru vypuštěn. Před odjezdem ze země tančil Davide Lichine v jednom jediném představení baletu *Graduation Ball*, což bylo jeho poslední vystoupení jako tanečníka vůbec – v té době mu bylo 46 let.

Po náročné a úspěšné sezóně v Melbourne se soubor přesunul do Sydney, kde byl do repertoáru přidán Fokinův *Le Carnaval*. Soubor ze Sydney odjel 27. března 1956, ale už 31. března vystoupil v Brisbane, kde zůstal do 5. května, načež se soubor vrátil do Melbourne – na poslední sezónu, kde soubor působil od 8. května do 11. srpna 1956.

Po posledním vystoupení v Melbourne byl soubor znovu rozpuštěn. Další sezóna pro něj začala 5. dubna 1957 v Theatre Royal v Adelaide. Eduard Borovanský v jednom ze svých dopisů Davidu Lichinovi psal, že tentokrát měl problémy s plánováním turné, protože mnoho divadel bylo obsazených jinými produkcemi, a tak musel začátek turné odložit, čímž se posunul

278 Rozhovor s Audrey Nichollsovou, Melbourne, prosinec 2019.

279 *Geoffrey Ingram papers*. National Library of Australia, Canberra, MS 7336, box 4, folder 28.

i začátek zkoušek, které nakonec začaly 11. února 1957.²⁸⁰ Na doporučení Davida Lichina přijal Eduard Borovanský do svého souboru dvě tanečnice Mary Gelderovou (bývalá sólistka Royal Ballet) a Dianu Levyovou. Dále taktéž na doporučení Davida Lichina přijal Roberta Pomie z pařížské Opery. Paul Grinwis naopak nabídku smlouvy nedostal, protože jeho chování a disrespekt k autoritám přinesly do souboru špatnou atmosféru a Eduard Borovanský, jakkoliv si cenil uměleckých kvalit Paula Grinwise nechtěl, aby si soubor zvykal na chování, které přinášel Grinwis.²⁸¹ Robert Pomie (1933-1991) byl přijat, aby ztvárnil roli prince v *Labutím jezeře*, které měl soubor Eduarda Borovanského poprvé uvést v plné délce v choreografii amerického choreografa Charlese Dicksona a s výpravou Ann Fraserové. Premiéra se uskutečnila netradičně v divadle v Adelaide v Theatre Royal 5. dubna 1957. Natěšené publikum čekalo ve frontě na lístky celou noc a když se to Eduard Borovanský dozvěděl, nechal jim ráno poslat kávu a sendviče.²⁸² Soubor zůstal v Adelaide do 22. května 1957, pak se přesouval do Sydney, kde se měl odehrát skutečný vrchol plánované sezóny, a sice pohostinské vystoupení Margot Fonteynové (1919-1991) se souborem Eduarda Borovanského.

Příjezdu Margot Fonteynové a dalších tří sólistů z Royal Ballet (v roce 1957 byl Sadler's Wells Ballet přejmenován na Royal Ballet) předcházela obsáhlá korespondence vedená Eduardem Borovanským a agentem Margot Fonteynové James Lauriem. Standardním výkonem primabaleríny tehdejší doby v Austrálii bylo osm představení týdně, zatímco agent Margot Fonteynová trval na tom, že primabalerína bude tančit maximálně šestkrát. Nakonec se domluvili na sedmi představeních s tím, že bude přidána neděle, o což Eduard Borovanský velmi stál, protože to bylo jediné představení, na které se mohlo přijít podívat také dětské publikum. Eduard Borovanský dále trval na tom, aby se ve stejném večeru objevily na pódiu také sólistky jeho souboru, aby australské publikum nemělo dojem, že jsou jeho tanečníci druhořadí. Program si vybrala sama Margot Fonteynová, ale Eduard Borovanský doporučoval, aby se ve výběru zaměřila na skutečné umění, protože australské publikum není ignorantské publikum.²⁸³ Margot Fonteynová nakonec přistoupila na to, že v prvním programu nebude její vystoupení duetu z *Labutího jezera* uváděno jako poslední, ale trvala na tom, že Rowena Jacksonová (1926) a Michael Somes (1917-1994) budou tančit duet Černé labuti, ačkoliv Eduard Borovanský namítal, že mu to nepřipadá vhodné, jelikož vzápětí po odjezdu hostujících umělců se souborem chystá uvést celé Labutí jezero. Margot Fonteynová také odmítla návrh Eduarda Borovanského, aby tančila celou Giselle, na což mu nezbylo než přistoupit. I přes výměnu praktických stanovisek, se ze strany Eduarda Borovanského nesla celá komunikace

280 Dopis datovaný 12. listopadu 1956. *Geoffrey Ingram papers*. National Library of Australia, Canberra, MS 7336.

281 Tamtéž, dopis datovaný 16. 4. 1957.

282 KITCHER, B., *From Gaolbird to Lyrebird. A life in Australian Ballet*.

283 *Geoffrey Ingram papers*. National Library of Australia, Canberra, MS 7336, box 1, folder 6, letters.

s Margot Fonteynovou až v devótním duchu, což u něj bylo neobvyklé, zejména ve srovnání s ostatní dochovanou korespondencí. Margot Fonteynové například píše, že ani nelze vyjádřit slovy, jak moc se na její návštěvu těší, a že to pro jeho soubor i pro něj osobně bude ta největší možná pocta.²⁸⁴

Od doby, kdy Anna Pavlovová navštívila Austrálii nedostalo se žádnému umělci v zemi takové pozornosti jako Margot Fonteynové.²⁸⁵ Vstupenky na představení, která se měla odehrávat pouze v Sydney a Melbourne byly nejdražšími vstupenkami na představení vůbec, přesto na ně zájemci byli ochotni čekat ve frontě až devatenáct hodin. Margot Fonteynová spolu s Michaelem Somesem, Rowenou Jacksonovou a Bryanem Ashbridgem (1924-1995), přiletěla na letiště v Melbourne 20. května 1957 večer. A už byla očekávána davem příznivců, kteří doufali, že ji budou mít štěstí ji zahlédnout. Od první chvíle svého příjezdu vzbuzovala obrovskou pozornost veřejnosti, objevovala se v rozhlase, televizi (ta byla tehdy ve svých počátcích) a byla zvána na veřejné i soukromé recepce. Když se 25. května zúčastnila recepce pořádné Royal Academy of Dance v obchodním domě David Jones, způsobila dopravní kolaps ve městě, protože dav pěti tisíc lidí, zcela zablokoval silnici a další tři tisíce lidí bylo namačkáno uvnitř obchodního domu v naději, že se jim podaří primabalerínu spatřit. Přizvaná policie musela ovšem rychle odjet před Empire Theatre, kde se již začal shromažďovat dav očekávající příjezd primabaleríny do divadla na večerní představení.

V den prvního pohostinského vystoupení Margot Fonteynové a ostatních hostů z Royal Ballet, tedy 25. května 1957, byl na programu balet *Les Sylphides*, kde Peggy Sagerová a Robert Pomie tančili hlavní role, následoval duet z baletu *Don Quichote* představovaný Rowenou Jacksonovou a Bryanem Ashbridgem, načež Margot Fonteynová s Michaelem Somesem zatančili duet z druhého jednání baletu *Labutí jezero*. Večer byl zakončen baletem *Pineapple Poll* tančený Kathleen Gorhamovou a Vasilem Trunoffem. Obecenstvo bylo nadšeno, stejně jako kritici. Novinářka Andrea Smithová ve svém sloupku napsala, že zažila večer magie a snu. Hodnotila zejména brilantní a okouzující výkony Margot Fonteynové, která v *Labutím jezeře* svým oduševnělým zjevem, jako by přicházela z jiného světa.²⁸⁶ Jako výraz vděku publiku byl do programu od následujícího večera zařazen přídavek ve formě duetu z *Louskáčka*, který tančila Margot Fonteynová a Michaelem Somesem. Program byl změněn 3. června, kdy byl večer opět zahájen baletem *Les Sylphides*, následoval duet Černé labuti z baletu *Labutí jezero* v podání Roweny Jacksonové a Bryana Ashbridge. Po přestávce byl uveden balet *Graduation Ball*. V baletu *Aurora's Wedding* tančila v závěrečném čísle večera Margot Fonteynová roli Aurory, další role představovali Michael Somes (princ), Peggy

284 Tamtéž, dopis datovaný 13. února 1957.

285 PASK, E., *Ballet in Australia. The second Act 1940–1980*, s. 85.

286 SMITH Andrea. *Margot Fonteyn on Stage*, neznáme periodikum, sloupek z 26. 5. 1957. Soukromý archiv Berryho Kitchera.

Sagerová a Robert Pomie. Nadšené recenze vyšly druhý den po změně programu ve všech denících, v *Sydney Morning Herald* vychválil redaktor Margot Fonteynovou v roli Aurory. Přiznává jí výjimečnou krásu a ladnost pohybu, pro kterou divák zapomene na techniku a nechává se unést lehkostí a krásou něžné krásy. Neopomíná ani Rowenu Jacksonovou, která byla v roli Černé labuti přesná, technicky dokonalá a jiskřivá, jejich duet s Bryanem Ashbridgem hodnotil kritik jako nejlepší duet, který od dob éry de Basila viděl.²⁸⁷

Ze Sydney se soubor i s hosty přesunul do Melbourne, kde se první představení konalo v Her Majesty Theatre 11. června 1957. Uvedl zde dva totožné programy jako v Sydney, jen přidavek ve formě duetu z baletu Louskáček se dával od prvního večera a byl přidáván v programu druhém. Jak v Sydney, tak i Melbourne se navíc dávala dvě odpolední představení pro handicapované děti, po jejichž skončení šli tanečníci za dětmi do publika. Poslední představení s hosty z Royall Balletu se odehrálo 22. června 1957 a 24. června už soubor Eduarda Borovanského pokračoval v představeních v Melbourne uvedením celovečerního baletu Labutí jezero.

Vystoupení Margot Fonteynové bylo skutečným triumfem Eduarda Borovanského. Dokázal, že kvality jeho souboru jsou schopné přitahovat zájem o spolupráci z řad skutečných hvězd. Bylo to potvrzení kvalit jeho souboru a zároveň obrovská vzednutí zájmu veřejnosti o balet, na jejíž vlně se jeho soubor mohl i nadále vézt. Kritiky byly nadšené, ačkoliv j pravda, že si většinou všímali jen hostujících hvězd a domácí tanečnice většinou opomíjely, popřípadě napsaly, že se za svoje výkony nemusí před hosty stydět. Pouze jeden kritik se odvážil napsat, že výkonem Margot Fonteynové není ohromen, že mu Fonteynové provedení připadá technicky dokonalé, ale bez výrazu a raději preferuje výkon Peggy Sagerové.²⁸⁸

Sám Eduard Borovanský však z významné návštěvy příliš nadšený nebyl. Není přesně známo, co se mezi ním a Margot Fonteynovou stalo, ale jejich vztahy zůstaly více než chladné a Eduard Borovanský později v dopise Willamu Constablovi napsal, že představení Margot Fonteynové považoval spíše za výstupy akrobatky než umělkyně, a že její balancování na špičkách s širokým úsměvem, který studovala posledních dvacet let před zrcadlem, se každému líbí, ale jemu ne. Ve stejném dopise pak kritizuje i snoby v publiku, kteří o baletu nic nevědí a tleskají jen kvůli významnému jménu. V závěru velmi hořkého dopisu pak ještě dodává, že stejný snob je ostatně i sama Margot Fonteynová, stejně jako všichni Angličané.²⁸⁹ Tato jízlivost Eduarda Borovanského měla patrně více důvodů, ale příslovečnou poslední kapkou bylo patrně album fotografií souboru Eduarda Borovanského, které Margot Fonteynové

287 ROBINSON, Roland. Great performance. *Sydney Morning Herald*, 4. 6. 1957. Soukromá sbírka Barryho Kitchera.

288 Rozhovor s Audrey Nichollsovou, Melbourne, prosinec 2019.

289 Dopis datovaný 28. června 1957. *Geoffrey Ingram papers*. National Library of Australia, Canberra, MS 7336, box 4, folder 28.

věnoval, a které bylo poté nalezeno v její šatně. Eduard Borovanský si toto možné opomenutí a roztržitost vyložil jako opovržení svou prací a vztahy s primabalerínou se od té doby pohybovaly na bodu mrazu. I přes toto nedorozumění byl Eduard Borovanský schopen profesionální spolupráce s Margot Fonteynovou a při jejím posledním vystoupení v Melbourne byl schopen zorganizovat překvapení. Nařídil inspicientovi, aby sehnal devadesát tuctů růží, otrhal z nich okvětní lístky a naplnil jimi pytle nad jevištěm. Při děkování publiku po posledním předávku bylo jeviště doslova zasypáno růžemi a dojatá Margot Fonteynová divákům řekla, že nikdy nic podobného nezažila.²⁹⁰

Soubor zůstal v Sydney až do 18. září, kde s velkým úspěchem uváděl celovečerní verzi *Lautího jezera*, kde se v hlavní roli Odetty / Odilie alternovaly Kathleen Gorhamová, Peggy Sagerová a Mary Gelderová, roli prince pak tančili Vasil Trunoff, Robert Pomie a Kenneth Melville. 13. července se pak v hlavní roli nově představila mezinárodně uznávaná tanečnice s australským původem Elanie Fifieldová, která se do Austrálie vrátila po jedenácti letech strávených v zahraničních souborech. 26. července představil soubor nový program sestavený z baletů *Francesca da Rimini* a *Louskáček*, kde Elaine Fifieldová tančila hlavní roli a byla kritiky chválena pro svou technickou vyzrálost a lehkost oduševnělého projevu.²⁹¹

Soubor se dále přesunul na další post svého turné, a sice do Brisbane, kde od 20. září do 9. listopadu 1957 vystupoval v Her Majesty Theatre. Poté následovalo opět Sydney, kde soubor pobýval od 12. listopadu 1957 do 30. ledna 1958. 20. prosince tu byla uvedena premiéra choreografie Roberta Pomieho s názvem *Serenade Clasique* na hudbu Eduarda Lala, zaranžovanou Dudley Simpsonem. Uvedený balet byl však kopií baletu Sergeje Lifara s názvem *Suite en blanc* uvedeným na stejnou hudbu v roce 1943. Lifar podal později dvě soudní žaloby, a sice na Roberta Pomieho a Eduarda Borovanského. K uvedené tohoto baletu se váže ještě jedna událost, která se řešila až na úrovni hereckých odborů, a sice konflikt mezi Robertem Pomie a Eduardem Borovanským, kdy došlo nejen na hádku, ale i na fyzickou potyčku, o které Eduard Borovanský informoval i produkční společnost J.C. Williamson.²⁹² Pomie byl suspendován, ale po trestu se i přes protesty souboru vrátil, aby dokončil nasmlouvané povinnosti a dokončil se souborem turné.

Od února 1958 do konce června pobýval soubor opět na Novém Zélandu, kde je místní publikum přijímalo jako staré známé.²⁹³ Soubor pravidelně zajížděl i do menších měst, v jejichž divadlech byly podmínky nebyly ideální. V některých divadlech se v šatnách například ještě svítilo plynovými lampami a vytápění zcela chybělo. Nebo byl v divadle tak malý prostor mezi

290 KITCHER B. From Gaobird to Liarbird, s. 150-

291 *The Age*, 27. 7. 1957, autor neznámý, soukromá sbírka Barryho Kitchera.

292 Dopis datovaný 13. ledna 1958. *Geoffrey Ingram papers*. National Library of Australia, Canberra, MS 7336, box 1, folder 6.

293 KITCHER, B., *From Gaobird to Lyrebird. A life in Australian Ballet*, s. 185.

šatnou a jevištěm, že sbor při nástupu labutí musel být namačkán v malém prostoru šatny na židlích a skříních tak, aby postupně mohl vycházet na scénu. Při turné po Novém Zélandu navštívil soubor celkem jedenáct měst, přičemž v každém z nich zůstal v průměru čtyři dny. Uváděl se buď celovečerní balet *Labutí jezero*, nebo kombinovaný večer složený z baletů: *Les Sylphides* a *Graduation Ball*. Třetím programem byl pak celovečerní balet *Louskáček*. Ve Wellingtonu a Aucklandu se soubor zdržel vždy tři týdny, což bylo pro tanečnický i technický, kteří museli neustále balit a vybalovat desítky beden s kostýmy a dekoracemi vítanou příležitostí k odpočinku.

Turné pokračovalo na pevnině přes Perth (17. června až 10. července 1958) a bylo zakončeno, tam kde začalo, a sice v Adelaide, kde bylo poslední představení uvedeno 4. srpna 1958, načež byl soubor opět rozpuštěn. Obliba baletu byla v poválečné době opravdu obrovská a jeho sólisté byli považováni za hvězdy, kterým byl také proječován příslušný respekt a pozornost. Fanoušci po představení čekali před bočními vchody divadel a dožadovali se autogramů od svých hvězd, ale i od členů sboru. Nejednalo se o jedince, ale o stovky příznivců, kteří často bránili tanečnickům opustit divadlo a asistovat musela jim policie.²⁹⁴

V březnu 1958 poslal Frank Tait, zástupce produkční společnosti J. C. Williamson Eduardu Borovanskému dopis,²⁹⁵ v němž ho informuje o plánech na další turné Borovanského souboru, které muselo být dáno do kontextu s dalšími tanečními produkcemi, které společnost J. C. Williamson ve svých divadlech v nejbližší době plánovala. Jednalo se zejména o návštěvu New York City Ballet, která začala už v dubnu 1958 vystoupením souboru v Empire Theatre v Sydney (17. dubna–17. června 1958) a dále turné Royal Covent Garden Ballet (od 11. září 1958). Frank Tait ve svém dopise navrhuje odložit turné souboru Eduarda Borovanského na divadelní sezónu 1959/60. Soubor byl proto tedy znovu rozpuštěn a tanečníci byli nuceni si opět hledat jinou obživu. Robert Pomie si spolu se svou ženou Kathleen Gorhamovou založil vlastní malou skupinu s názvem Ballet Theatre le Francais Company Robert Pomie a začal s ní vystupovat v Sydney. Ostatní tanečníci se snažili najít si práci v muzikálech, někteří odjeli do Evropy.

Do Evropy odjel také Eduard Borovanský, který se tentokrát rozhodl po dlouhé době zavítat do své rodné země. Svůj pobyt v Paříži zaznamenal v deníku, který se dochoval, ale o jeho pobytu v Československu musíme usuzovat pouze ze zápisů dochovaných v jeho složce, kterou si na něj vedla tehdejší Státní bezpečnost. Podle zápisu²⁹⁶ přijel Eduard Borovanský do Prahy z Paříže, přičemž o československé vízum žádal v Londýně, kde pobýval v listopadu

294 Tamtéž.

295 Dopis datovaný 3. března 1958. *Geoffrey Ingram papers*. National Library of Australia, Canberra, MS 7336, box 1, folder 6.

296 Záznam o návštěvě Eduarda Borovanského. Archiv bezpečnostních složek, svazek číslo 4881.

1958. Žádost o vydání pasu je uložena v National Archives of Australia.²⁹⁷ V žádosti Eduard Borovanský výslovně napsal, že cestuje na pozvání Ministra kultury Československé republiky. Do Prahy měl přiletět 20. prosince 1958, jenže letiště bylo kvůli špatným povětrnostním podmínkám zavřeno, a tak přijel 23. prosince do Prahy vlakem. Okamžitě pokračoval do Přerova, kde se měl setkat se svými dvěma sestrami (sestra Stáňa žila dříve v Kanadě, ale vrátila se do Přerova). Ze setkání se sestrami se dochovala fotografie (viz. obrazová příloha). Ani jeden z rodičů se bohužel návratu Eduarda Borovanského do vlasti nedožil.

Do Prahy se Eduard Borovanský vrátil 5. ledna 1959, kde na něj na nádraží čekala zástupkyně ministerstva kultury a školství, která měla organizovat jeho pobyt v Praze. Byl ubytován v hotelu Ambassador, kde zůstal až do 13. ledna, kdy odletěl zpět do Paříže. Pobyt si však Eduard Borovanský hradil sám. Za pobytu v Praze se chtěl setkat jednak s olympioniky Evou Bosákovou, Františkem Kroutilem a Karlem Novákem, se kterými se seznámil na Olympijských hrách v Melbourne v roce 1956 a také chtěl navštívit baletní představení. Možnost shlédnout baletní představení mu bezplatně zajistilo Ministerstvo kultury a školství, navštívil také Ústřední výbor Československé tělovýchovné jednoty. O českém baletu se dle záznamu vyjádřil mírně skepticky. Podle něj za dobu, co místní balet neviděl, jeho úroveň výrazně klesla. Také projevil zájem přijet se podívat na Olympiádu do Říma, která se měla konat v roce 1960 a při té příležitosti by se rád znovu podíval i do rodného Přerova. Není bez zajímavosti, že složku si na Eduarda Borovanského vedla i australská tajná služba (Australian security intelligence organization),²⁹⁸ která se zajímala hlavně o jeho styky se zástupci moskevského baletu, s nimiž vyjednával o možné návštěvě souboru v Austrálii. Obě tajné služby se pak shodně zajímaly o styky Eduarda Borovanského s Československou olympijskou výpravou na Olympiádě v Melbourne v roce 1956.

Eduard Borovanský měl v plánu pro nadcházející sezónu vybudovat soubor od základů. Do souboru byla přijata Iovanka Biegovičová, původem z Bělěhradu a Christiane Hubertová, která se vrátila do Austrálie po třech letech strávených v souboru Rolanda Petit's company. Objevem této sezony pak byla mladička Marilyn Jonesová (1940), kterou Eduard Borovanský objevil v souboru Roberta Pomie. Z mužských sólistů byli pro tuto sezónu do souboru angažováni Paul Grinwis, Garth Welch a americký tanečník Frank Bourman. Baletním mistrem byl nově ustanoven Harcourt Algeranov, jeho asistentem se pak stal Leon Kellaway. Soubor měl padesát tři tanečníků. Zkoušky na nové turné začaly v říjnu 1959, ale Eduard

297 National Archives of Australia, NAA A6119. Dostupné z: <https://recordsearch.naa.gov.au/SearchNRRetrieve/Interface/ListingReports/ItemsListing.aspx?page=0>, [cit. 23. 5. 2023].
298 National Archives of Australia, NAA A6119. Dostupné z: <https://recordsearch.naa.gov.au/SearchNRRetrieve/Interface/ListingReports/ItemsListing.aspx?page=0> [cit. 23. 5. 2023].

Borovanský se jich zúčastnil jen málokdy pro své blíže nespecifikované zdravotní obtíže. Pokud se jich už zúčastnil, byl unavený a nebyl schopen dodat svou energií tanečnickům potřebný entuziasmus ke zkoušení.²⁹⁹ Zkoušky na celovečerní Čajkovského balet *Spící krasavice* v choreografii Maria Petipy vedl téměř výlučně Algeranov.

První představení turné se konalo v Sydney, v divadle Empire Theatre 11. prosince 1959. Hlavní roli měla první večer tančit lovkanka Biegovičová, ale náhle onemocněla, a tak premiéru tančila z rozhodnutí Eduarda Borovanského teprve devatenáctiletá Marilyn Jonesová, čímž se přes noc stala hvězdou. Od Eduarda Borovanského to bylo odvážné rozhodnutí, protože Marilyn Jonesovou nikdy předtím na scéně neviděl, vybral si ji pouze na základě zkoušek ve studiu. Důvěru v ní vloženou nezklamala a odstartovala svou velmi úspěšnou baletní kariéru. Kritiky k nové premiéře sezóny byly vynikající a většinou chválily výkony Marilyn Jonesovou, u které oceňovaly nádherné arabesky a čisté linie pohybů.³⁰⁰ Eduard Borovanský neopomněl ani tento večer na svůj obvyklý úvodní premiérový proslov, ve kterém krom jiného děkoval celému souboru za jeho usilovnou práci.

Dva dny po premiéře byl soubor informován, že byl Eduard Borovanský přijat do soukromé nemocnice v Melbourne (Helene Private Hospital in Randwick) kvůli zdravotním potížím, ale že není důvod se strachovat. Pravým důvodem pro převezení Eduarda Borovanského do nemocnice byl infarkt, který prodělal. Xenia, která, po celou dobu jejich soužití, dodržovala nepsané pravidlo, že se nevměšuje do záležitostí souboru, ale věnuje se výhradně škole v Melbourne, okamžitě přijela. V nemocnici na ní čekal Eduard Borovanský ve velmi špatném zdravotním stavu.³⁰¹ Xenia činila přípravy na jeho převoz domů, ale pátý den pobytu v nemocnici dostal Eduard Borovanský druhý srdeční infarkt a ve věku padesáti sedmi let 18. prosince 1959 zemřel.

Souboru byla tato zpráva sdělen před večerním představením *Spící krasavice*. Pro všechny to byl samozřejmě šok, nicméně zástupci produkční společnosti po dohodě se zástupci souboru nakonec rozhodli, že se představení bude ten večer konat, že by si to Eduard Borovanský přál. Po skončení představení vystoupil před publikum s oznámením o smrti Borovanského výkonný ředitel produkční společnosti J. C. Williamson Harold Bowden. V krátkém proslovu mimo jiné řekl, že Eduard Borovanský věnoval celý svůj život baletu a že byl jedním z největších umělců, kterého australský divadelní svět kdy poznal.³⁰² Požádal

299 KITCHER, B., *From Gaolbird to Lyrebird. A life in Australian Ballet*, s. 198.

300 Borovansky New Season Star. *The Sydney Herald Tribune*, 12. 12. 1959. Soukromý archiv Barryho Kitchera.

301 SALTER, F., *Eduard Borovansky. The man who made Australian Ballet*, s. 208.

302 Dancer Fathered Ballet in Asutralia. *Sydney Morning Herald*, 19.12. 1954. Soukromá sbírka Barryho Kitchera

publikum, aby netleskalo, ale věnovalo zesnulému minutu ticha. Tanečníci na scéně otevřeně plakali.³⁰³

Druhý den vyšla v mnoha denících informace o smrti Eduarda Borovanského spolu s připomenutím jeho uměleckých úspěchů. V článku v *Sydney Morning Herald* uvedl pisatel citaci Eduarda Borovanského z dřívějšího rozhovoru, ve kterém řekl: „*Jakmile najdu někoho, kdo by mě v mé pozici v souboru nahradil, odejdu do důchodu, ale vypadá to, že v této pozici zemřu.*“³⁰⁴ A dále pokračoval v hodnocení životního díla Eduarda Borovanského, kdy se jeho soubor stal prakticky synonymem pro profesionální balet v Austrálii. Článek je zakončen další citací Eduarda Borovanského, který říkal: „*Balet je skvělé umění. Disponuje jemnými nuancemi, pro ty, kdo je dokážou docenit. Ale je i skvělou zábavou pro ty, kteří si jen chtějí vyjít za zábavou.*“³⁰⁵ Další obsáhlý nekrolog vyšel v *Herald Sun*,³⁰⁶ kde autor zdůrazňoval hlavně nedoceněnou schopnost Eduarda Borovanského vytvořit celovečerní balet s australskými tanečnicemi trénovanými v Austrálii, s australskou výpravou a pro australské publikum, které v jednotlivých městech plnilo sály divadel po dlouhé měsíce. Dále pokračuje zmíněním snu Eduarda Borovanského – turné jeho souboru po velkých světových metropolích, tento sen se však nikdy neuskutečnil. Nekrolog je uzavřen vyzdvižením perfekcionalismu Eduarda Borovanského, který měl přehled o každém jednotlivém aspektu jeho baletů. Eduard Borovanský, otec australského baletu, obětoval dvacet let svého života rozvoji „svého umění v Austrálii“ jako tanečník, učitel, choreograf a producent. Od prvních počátků jeho souboru v roce 1940 stála celá produkce souboru se všemi aspekty pouze na něm. Předpověděl, že z jeho studia v Melbourne vzejdou tanečnice, kteří budou jednou tančit v australském národním baletu, což se také po jeho smrti stalo skutečností. To, co za několik málo let dokázal vybudovat se rovnalo zázraku. Jeho smrtí končila jedna éra baletu v Austrálii. Soubor Eduarda Borovanského byl ve světě unikátním představitelem kontinuální osobně předávané tradice Ballet Russe, která smrtí Eduarda Borovanského v Austrálii skončila³⁰⁷.

Pohřeb Eduarda Borovanského se konal v Melbourne v anglikánském kostele Sv. Jana v Toorak, ve stejné době se konala mše i v Sydney (anglikánský kostel Sv. Marka, Darling Point), aby se jí mohli zúčastnit i členové souboru. Eduard Borovanský je pohřben na hřbitově Box Hill v Melbourne, společně se svou ženou Xeníí, která ho přežila o 26 let, zemřela v roce 1985.

303 KITCHER, B., *From Gaolbird to Lyrebird. A life in Australian Ballet*, s. 202.

304 Dancer Fathered Ballet in Australia. *Sydney Morning Herald*, 19. 12. 1954. Soukromá sbírka Barryho Kitchera. Citace: „I would retire if I could find someone to take my place...but I would probably die in this job.“

305 Tamtéž citace: „Ballet is great art. It has exquisite subtleties from those who appreciate them. But it is also great entertainment for the ordinary person, who wants a night out.“

306 Obituary. *Herald Sun*, 27. 12. 1959, soukromá sbírka Barryho Kitchera.

307 PASK, E., *Ballet in Australia, The Second Act 1940–1980*. s. 91.

Smrt Eduarda Borovanského zaznamenala i česká média, respektive v Divadelních novinách vyšel krátký článek od Jana Reimoser, ³⁰⁸ kde Eduarda Borovanského označoval za průkopníka a „otce“ australského baletu a připomíná jeho balet *Vltava*.

V roce 1948 byl z popudu Australské národní filmové rady (Australian National Film Board) natočen dokumentární film s názvem *Spotlight on Australian Ballet*, který ve čtyřiceti osmi minutách dokumentuje aktuální situaci baletu v Austrálii. Eduard Borovanský a jeho soubor jsou na mnoha záběrech, a to jak ze zkoušek, tak i z představení. Ve filmu je možné shlédnout i část představení *Terra Australis*, což je poměrně raritní možnost udělat si představu o choreografických postupech Eduarda Borovanského. Dále je v dokumentu též možno vidět Eduarda Borovanského, jak se připravuje na svůj výstup v baletu *Le Danube*, kde tančí postavu siláka a následně ho lze spatřit i na jevišti v jedné ze sborových scén. V roce 1948 bylo Eduardu Borovanskému 46 let a na pódiu ve sborové scéně drží bez problémů krok s tanečnicí o polovinu mladšími. V závěrečných titulcích filmu, které napsal a režíroval K. Stenberg, jsou jmenovitě uvedeni Borovansky Ballet pod vedením Eduarda Borovanského, Ballet guild pod vedením Laurel Martynové a The Bodenwieser Modern Expressive Ballet. I z tohoto vzácného dokumentu lze usuzovat důležitost postavení souboru Eduarda Borovanského v rámci baletního dění té doby.

9.1 Taneční kritika v Austrálii ve 30. letech 20. století

V rámci studia práce Borovanského v Austrálii jsem se musela často opírat o články z dobových deníků, potřebovala jsem proto znát obecný stav taneční kritiky v Austrálii ve třicátých letech. Snažila jsem se zjistit, kdo byli lidé, kteří o tanci psali, zda měli nějaké specializované vzdělání a jaká byla jejich divácká zkušenost s baletem. Modelovým příkladem se pro mě stal Geoffrey Hutton (1909–1985), novinář, literární a divadelní kritik a válečný korespondent. Psal pro melbournský deník *Argus*, v němž měl na starosti australskou politiku, mezinárodní vztahy, recenze knih, divadla a baletu. Tento výčet Huttonových novinářských činností dokládá širší záběr, kterou tehdejší novinář musel obsáhnout. Na nějakou specializaci a na hlubší vzdělávání v určité sféře nebylo mnoho prostoru. Přesto byl Geoffrey Hutton schopen k představení Borovanského školy v roce 1940, kde byla poprvé uvedena jeho choreografie *Vltava*, napsat: „*Taneční skupina má překvapivé množství sólistů s vyvinutou technikou a smyslem pro jevištní pohyb. Mělo to energii, mládí a obrovské množství entusiasmů. A mělo to choreografa, který je schopen postavit balet se znalostí divadla. Borovanský se při nastudování Vltavy, moderního baletu na hudbu českého skladatele*

308 REIMOSER, Jan. V Sydney v Austrálii zemřel 57letý český tanečník a choreograf Eduard Borovanský. *Divadelní noviny*, č.15, rok 1960.

*Smetany, ukazuje v tom nejlepším světle. Za použití moderních pohybových vzorců vytvořil sérii skupinových obrazů soustředěných kolem symbolické postavy řeky Vltavy. Tanečnice Lauren Martynová, která tančí postavu Vltavy, vyčnívá nad ostatní.*³⁰⁹

Výše uvedený text je patrně možné označit za názorovou žurnalistiku³¹⁰, kde pisatel vyjadřuje svůj do určité míry kvalifikovaný názor na dílo. Co se rozsahu týká, zcela jistě šlo o formát recenze,³¹¹ typický pro téměř všechny dohledné tiskové reflexe. Na rozsáhlejší kritiky nebyl v tehdejších novinách prostor a odborná periodika tehdy v Austrálii ještě neexistovala. Bylo tedy nutné psát tak, aby byl text srozumitelný pro všechny čtenáře a zároveň proporcčně vyvážený s významem ostatních událostí, o nichž se v tisku referovalo. Geoffrey Hutton se ale na rozdíl od některých ostatních pisatelů o tanec a umění skutečně zajímal a byl jedním z prvních novinářů, kdo docházel na nedělní představení ve studiu Eduarda Borovanského a později sledoval vývoj souboru Eduarda Borovanského po celou dobu jeho existence.

Při analýze dobových recenzí je evidentní, že i úroveň recenzí se v průběhu fungování souboru Eduarda Borovanského zlepšovala a stávala se více adresnou a sebevědomou. Recenzenti se ještě v ranných čtyřicátých letech často zabývají i tím, kdo byl přítomen v hledišti a dění na jevišti často popsali z pohledu kostýmů a výpravy a pokud byl balet dějový, převyprávěli čtenářům děj recenzovaného baletu. O hodnocení z pohledu choreografického zpracování námětu, nebo kvality tanečních výkonů se však pokoušeli jen zřídka a pokud ano, pak jen pomocí kvalitativních přídavných jmen jako např.: „krásný“, „brilantní“, „vynikající“, „výlučný“. Toto se postupem doby a evidentně i vlivem nabývaných zkušeností mění a na konci padesátých let již recenze hodnotí taneční výkony sólistů i sboru, jakož i choreografii samou, daleko poučeněji a erudovaněji.

9.2 Reflexe vystoupení souboru Eduarda Borovanského v dobovém tisku

Borovanského skupina fungovala na principu tzv. sezon, kdy se nastudovaný repertoár hrál v jednom divadle v nezměněné podobě několik týdnů a skupina se pak přesunula do jiného města. Bylo tedy možné analyzovat recenze na jeden a tentýž program z různých měst

309 HUTTON Geoffrey. Warm Welcome for Ballet“, *The Argus*, 10. 12. 1940, s. 5. Dostupné z:

<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/11327030?searchTerm=Borovansky%20Vltava> [cit. 5. 5. 2023].

310 „Názorová žurnalistika neboli publicistika zahrnuje kromě elementárních informací především autorův názor, přesvědčení, je z principu subjektivní. Zahrnuje soudy, postoje a hodnocení, kombinuje analytický nebo syntetický přístup, některé žánry mají za úkol více vysvětlit a poučít, jiné už ve své podstatě mají čtenáře přesvědčit, aby s autorem souhlasil. Je v pořádku a žádoucí, že obsahuje emocionálně zabarvené výrazy.“ KOCOURKOVÁ, Lucie. O taneční kritice [online]. *Opera plus*. Dostupné z: <https://operaplus.cz/o-tanecni-kritice-1-co-je-to-nazorova-zurnalistika/?pa=1>. [cit. 5. 5. 2023].

311 „Recenze je útvar, který má v první řadě informovat a představit dílo a zhodnotit jeho hlavní klady nebo zápory. Je kratší než kritika, takže by měla být úspěšnější i v prostředcích a jednoznačná, pokud chce autor upozornit na výrazné kvality nebo nedostatky. Předpokládá čtenáře/diváka, který dílo zatím nezná, je třeba mu ho představit, nastínit děj apod. Zahrnuje většinou stručně kontext vzniku, případně informace o tvůrci díla, je srozumitelná laikovi, nehýří zbytečně odbornou terminologií. Přežívá v denním tisku, kde je prostor pro ni stále krácen.“ KOCOURKOVÁ, Lucie. O taneční kritice [online]. *Opera plus*. Dostupné z: <https://operaplus.cz/o-tanecni-kritice-1-co-je-to-nazorova-zurnalistika/?pa=2> [cit. 5. 5. 2023].

Austrálie a od různých recenzentů. *Giselle* například hodnotil dopisovatel *Adelaide News*³¹² jako nejvyšší dosaženou metu souboru Eduarda Borovanského. Roli *Giselle* pak popisoval jako test schopností každé baleríny a interpretaci Laurel Martynová označoval za její osobní triumf, kdy akcentoval její silnou techniku a široký výrazový slovník. Dále pak zmínil i Serge Bouslova ve známé roli Albrechta, který dokonale využíval dramatických aspektů tohoto partu a následně i Eduarda Borovanského, který byl podle něj jako Hilarion byl vynikající.

Kolega z jiného deníku v Adelaide³¹³ pak patrně shlédl jiné obsazení *Giselle*, kdy hlavní roli tančila Dorothy Stevensonová. Recenzent o ní napsal, že nikdy nebyla lepší a vyzdvihl také její schopnost vyjádřit pomocí pohybu oscilaci charakteru postavy mezi radostí a zemitostí v prvním jednání a křehkostí mystické postavy v jednání druhém. Výkon Tamary Tchinarovové v roli královny víl pak hodnotil jako plný skrytého ohně.

Kritik novin *Brisbane Telegraph* o stejné inscenaci napsal, že Lauren Martynová byla vynikající ve slavné scéně zešílení *Giselle*, kdy pomocí nejistých, kulhavých kroků vyjadřovala svou vytrácející se mysl a když se pak *Giselle* vracela ve druhém jednání ke svému hrobu, měl divák pocit, že opravdu potkal přízrak. Dále pisatel zmiňuje Dorothy Stevensonovou, která excelovala v roli Královny vil, kde pomocí klasických póz vyjadřovala proměnlivost postavy.³¹⁴

Recenzent z Melbourne³¹⁵ pak dokazuje i svou znalost v oboru a popisuje pro čtenáře i stručnou historii baletu *Giselle*. Role *Giselle*, plná kontrastů a změn nálad, podle něj vyžaduje skutečného tanečního experta, kterým Dorothy Stevensonová bezesporu je a roli *Giselle* interpretuje „rozkošně“. Dále si recenzent všiml interpretace role, která se měnila od bezstarostnosti mladé, radostné dívky přes šílenství vyvolané zlomeným srdcem až po křehkost přeludu ve druhém dějství. Ostatní role pak pisatel hodnotil jako výborně zatančené a jmenuje pak Eduard Borovanského v roli Hilariona a Serge Bouslova jako prince Albrechta. Tanec sboru pak zhodnotil jako komplexní a uspokojivý. Zajímavé je, že v této recenzi se pisatel také věnuje poměrně detailně i hudebnímu doprovodu a hodnotí výkon orchestru jako přiměřený s výjimkou houslové sekce, kterou považoval za slabou.

Další recenze pak pocházejí z Tasmánie, kam soubor pokračoval na svém turné. Recenzováno bylo opět obsazení s Lauren Martynovou a pisatel z města Launceston³¹⁶, který autorství choreografie jako celku připsal Eduardu Borovanskému, tu opět vyzdvihoval

312 Ballet's Best Effort Yet. *News*. Adelaide, 5. 6. 1944, s. 5. Dostupné z:

[<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/128399423?searchTerm=Borovansky>] [cit. 20. 1. 2022].

313 Australian Ballet's best program. *The Mail*, 22. 9. 1945, s. 3 [online]. Dostupné z: <http://nla.gov.au/nla.news-article57480031> [cit. 8. 6. 2022]

314 *Giselle*' Compelling Dance-Drama. *The Telegraph*, 27. 9. 1944, s. 5. [online] Dostupné z: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/189862219?searchTerm=Borovansky> [cit. 20. 1. 2022].

315 PARABLE, Gregory. Borovansky Ballet Opens. *The Advocate*, 9. 8. 1944, s. 20 [online]. Dostupné z: <http://nla.gov.au/nla.news-article172214733> [cit. 8. 6. 2022].

316 Borovansky Ballet, *The Examiner*, 7. 12. 1945, s. 4 [online]. Dostupné z: <http://nla.gov.au/nla.news-article91949031> [cit. 8. 6. 2022].

mistrovství hlavní představitelky a její schopnost vyjádřit pomocí tance změny charakteru své postavy, kterou v prvním jednání tančila s jemnou grácií a dívčí nevinností, zatímco ve druhém jednání přidala roli efemérní průzračnosti nadpozemské bytosti. Serge Bouslova, který tančil roli prince Albrechta označil recenzent za krásného a doslova „lehkonohého“ ve smyslu brilantní techniky. Roli Královny vil tančila Tamara Tchinarovová, která podle dopisovatele dodala své postavě chladnou eleganci. Roli Hilariona netančil v tomto provedení Eduard Borovanský sám, ale roli s ním alternoval Alfred Rosse, který podle pisatele roli ztvárnil s jistotou a s důrazem na úspornost gest.

V největším tasmánském městě Hobbart pak hlavní roli tančila Dorothy Stevensonová a pisatel ve svém článku, pro deník *Mercury*³¹⁷ označil její vystoupení za osobní triumf. Zajímavé je, že i tento autor označil za autora choreografie Eduarda Borovanského. Ve stručné recenzi si pak dopisovatel všiml hlavně výkonu hlavní představitelky a popisoval její vystoupení jako zosobnění mládí a štěstí, které přináší první láska, jenž je vystředáno hlubokým zármutkem přecházejícím v šílenství, které tanečnice vyjadřuje pomocí expresivních mimických gest. Pisatel se dále vyjadřoval pochvalně o sboru, který podle jeho názoru dodal druhému jednání atmosféru nadpozemské reality. V roli lesníka Hilariona pak autor článku chválí Eduarda Borovanského, který roli dodal charakteristickou hořkost a Ednu Busseovou jako krásnou Královnu vil.

A konečně pro úplnost uvádím i jednu z mála negativních reakcí na představení *Giselle* od dopisovatele *Sydney Morning Herald Tribune*³¹⁸ který referuje k obsazení, kdy hlavní ženskou postavu tančila Edna Busseová, které však vyčítá technickou nedostatečnost, která ji neumožnila zatančit náročnou roli technicky uspokojivě a kritizuje i sbor, který při skocích dělal podle jeho názoru nepřiměřený hluk, ačkoliv by měl být neslyšný.

I z těchto většinově poměrně krátkých recenzí lze vyčíst řadu informací, především je to snaha o adresnost, kdy dopisovatelé vyjadřují své názory na výkony jednotlivých tanečníků, ale většinově ještě své názory nejsou schopni podložit správnými argumenty a obhájit svůj názor, který se odehrává většinou v rovině dojmů a pocitů. Dále je zde patrná určitá elementární znalost dějin baletu, kterou někteří pisatelé dokladují přímo citací dějin baletu *Giselle*, jiní nepřímou, kdy například scénu zešílení *Giselle* označil jeden z autorů přívlastkem „slavná“, čímž také prokazuje určitou vědomost. Bez zajímavosti není ani fakt, že naprostá většina recenzí nezmiňuje slabiny představení. Důvodem by mohlo být například to, že

317 Ballerina's triumph as „Giselle“. *The Mercury*, 30. 6. 1944, s. 5 [online]. Dostupné z: <http://nla.gov.au/nla.news-article26009400> [cit. 8. 6. 2022].

318 Australian Ballet at Royal. *The Sydney Morning Herald*, 25. 8. 1944, s. 5 [online] Dostupné z: <http://nla.gov.au/nla.news-article18045867> [cit. 8. 6. 2022].

recenzenti si byli vědomi nedostatečnosti své odborné erudice, rozhledu a zkušeností s baletem a necítili se dostatečně povolání, aby vyjadřovali negativní názory. Dalším možným důvodem pro obecně pozitivní recenze by pak mohla být i snaha recenzentů pomoci souboru Eduarda Borovanského, který byl v komplikované pozici tělesa, které přinášelo australským divákům poměrně nový druh umění, na druhé straně však byla jeho existence zcela závislá na zisku realizovaného prodejem vstupenek. Negativní recenze by diváky potencionálně mohla odradit od návštěvy představení a soubor by se mohl dostat do finančních potíží. Je otázkou, zda měli pisatelé na paměti i tento potencionální aspekt svých recenzí či nikoliv. Při neexistenci důkazů k této tezi, o ní lze jen spekulovat.

Na dobové recenzenty nelze evidentně klást nároky dneška, jejich práce je však i tak cenným obrazem doby a často jedinou stopou k zapomenutým choreografiím. Dílem, které svým národním charakterem přitahovalo pozornost tehdejších médií o poznání více než jiná dobová tvorba byl balet *Terra Asutralis* (malou část baletu je možné shlédnout v dokumentárním filmu *Spotlight on Asutralian Ballet*)³¹⁹. List *Melbourne Herald*³²⁰ mu v roce 1946 věnoval dokonce dvousloupcový článek, ve které recenzent píše že Eduard Borovanský a jeho spolupracovníci přidali významnou stránku do australské baletní literatury a Peggy Sagerová v roli Austrálie byla zářivá a žádoucí, ačkoliv její oděv připomínal spíše rurální Anglii než australskou buš. Její výkon v této roli jí podle recenzenta jednoznačně řadil k budoucím baletním hvězdám země. Pan Rubinstein jako Objevitel si udržel svou standardně dobrou úroveň. Nejrealističtější portrét divákům pak podle dopisovatele poskytl pan Vassilie Trunoff v roli Domorodce, který plasticky vyjádřil beznaděj domorodých kmenů v boji s invazí bílých kolonizátorů, a který měl veškeré technické předpoklady pro ztvárnění dramatických baletních rolí. Dále recenze pokračovala hodnocením hudební předlohy, která podporovala náladu celého příběhu a bylo jasně patrné, že byla komponována skladatelkou se znalostí australské historie.

V této recenzi se již objevila i snaha o postižení slabin představení, ačkoli se negativní komentář netýkal samotného tance, ale kostýmu. Recenzent také píše o „standardně dobré úrovni tance pana Rubinsteina“, což patrně znamená, že viděl více jeho představení, z čehož můžeme opět vyčíst větší erudici pisatele.

Jak již bylo řečeno výše, balet *Terra Astralis* vyvolal velké množství reakcí, a můžeme nalézt i recenze, které představení hodnotí velmi negativně, což bylo u vystoupení souboru Eduarda Borovanského jinak opravdu výjimečné. Dopisovatel deníku *The Sydney Morning Herald* považoval balet *Terra Australis* za doklad nedostatku sebekritiky tvůrců, kteří se

319 STERNBERG K., *Spotlight on Australian Ballet*, 1948. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ky9i9aRh-Y4> [cit. 8. 6. 2023].

320 Australian Page Is Added To Ballet Literature. *The Herald*. 27. 5. 1946, s. 6. [online] Dostupné z: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/245401137?searchTerm=Borovansky%20Terra%20Australis> [cit. 20. 1. 2022].

domnívají, že „velká témata dělají velké umění“³²¹. Recenzent dále píše, že scéna, kostýmy a hudba spolu ani zdaleka netvořily jednotu, kostýmy prý připomínaly Peru a hudba zase Kongo. Oblečení bílého kolonizátora pak přirovnával ke kostýmu toreadora. Eduardu Borovanskému recenzent také radil, že by měl eliminovat dlouhé pantomimické pasáže a věnovat se rozvíjení tanečního ztvárnění postavy Země. Jediné, co ve výsledku pisatel chválil byla závěrečná scéna, která podle něj, byla jediným brilantním momentem celého baletu.

Jiný recenzent ze Sydney, který psal pro deník *Daily Telegraph*³²² však považoval představení baletu *Terra Australis* za příjemnou část programu souboru Eduarda Borovanského, a naopak vyzdvihoval pantomimické části představení, přičemž chválil představitelku Austrálie Kathleen Gorhamovou.

Ve stejném roce pak recenzent týdeníku *Advocate*³²³, vydávaného v Melbourne, k představení *Terra Australis* uvedl, že někteří diváci a recenzenti kritizovali choreografii za přílišnou akčnost a uváděli, že vlastně nejde o tanec, ale sérii obrazů ve smyslu póz. Podle jeho názoru mělo však toto ztvárnění své opodstatnění, neboť primitivní kmeny takto tančili, a celkové výtvarné pojetí k primitivním národům správně odkazuje. Za příhodnější by ale vzhledem k baletní tradici považoval zachycení odkazu primitivních národů a jejich ztvárnění v taneční formě v širším smyslu, čímž by se předešlo státnosti a posílila by se dynamika scén. Zde je patrná snaha o již abstraktnější úvahu a jakési doporučení směrem k choreografovi. V této velmi stručné recenzi (celkem 350 slov) se autor vypořádal také s hudbou, o které píše, že byla „na první poslech zajímavá a dostatečně popisná“, kostýmy pak komentoval jako „nepochybně impozantní“.

Kolega z Melbourne píšící pro deník *Age*,³²⁴ který patrně viděl stejné představení pak napsal, že balet si sám sobě škodil přílišnou symboličností, která pak umožňovala za příběhem vidět jakýkoliv příběh agrese, souboje a lásky. Na druhé straně chválil Eduarda Borovanského za ztvárnění hudby Ester Roffeové a dodal, že kostýmy, hudba a pohyb na scéně se perfektně doplňovali.

Asi největší plochu věnoval představení *Terra Australis* deník *Mail*³²⁵ sídlící v Adelaide. Jeho recenzent pak detailně rozebíral především výtvarnou stránku představení a vyzdvihoval

321 Australian Ballet at Royal, *The Sydney Morning Herald*, 25. 8. 1947, s. 5 [online]. Dostupné z: <http://nla.gov.au/nla.news-article18045867> [cit. 8. 6. 2022].

322 Australian Ballet at Theatre Royal. *The Daily Telegraph*, 24. 8. 1947, s. 19 [online]. Dostupné z: <http://nla.gov.au/nla.news-article248098740> [cit. 8. 6. 2022].

323 Borovansky Ballet Terra Australis. *The Advocate*, 29. 5. 1946, s. 28. [online]. Dostupné z: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/172227761> [cit. 20. 1. 2022].

324 The Ballet, *The Age*, 27. 5. 1946, s. 4 [online]. Dostupné z: <http://nla.gov.au/nla.news-article206100583> [cit. 8. 6. 2022].

325 First Real Australian Ballet Being, *The Mail*, 8. 6. 1949, s. 6 [online]. Dostupné z: <http://nla.gov.au/nla.news-article55935472> [cit. 8. 6. 2022].

atmosféru scénografie, která podle něj dokonale vystihovala Austrálii jako zemi. Dále tu neopomněl zmínit ani fakt, že celé představení bylo tančeno australskými rodáky. Detailněji se pak zabýval i rolí domorodce tančenou Vassilem Trunoffem, kterého pisatel znal z jeho předchozích vystoupení v menších rolích a hodnotil tu i jeho zrání do velkého umělce.

Pro doložení vývoje a stavu taneční kritiky v Austrálii v době života Eduarda Borovanského jsem záměrně vybrala balet *Terra Australis*, který už jen výběrem tématu vzbuzoval rozporuplné názory. Téma osídlení Austrálie a vytlačení původního obyvatelstva bylo totiž v době premiéry baletu (1946) společenské tabu. Podle mého názoru je zajímavé, že v případě moderního (jak býval recenzenty označován) baletu byli pisatelé schopni vyjádřit i názor značně negativní, zatímco u baletů z klasického repertoáru, jakým je například *Giselle* je možné nalézt negativních kritik skutečně velmi málo. Otázkou je, zda byl tento přístup recenzentů ovlivněn tradicionalismem, nebo zda skutečně balety klasického repertoáru byly tančeny bez chyb.

Z výše uvedených příkladů dobových recenzí vyplývá, že názorová žurnalistika zaměřená na balet v době australského působení Eduarda Borovanského existovala, přestože můžeme hovořit pouze o recenzích, nikoliv o kritikách a jejich autory byli obecněji zaměřeni žurnalisté, a nikoliv odborníci v uměleckém, či dokonce baletním oboru. I k tomuto zdroji informací je třeba přistupovat kriticky a s vědomím sociálních, historických a dalších souvislostí. V recenzi v *Herald Tribune Sydney* z května 1946 na představení *Coppélia*³²⁶ se například psalo že Eduard Borovanský prezentoval tanečnici mezinárodní úrovně Ednu Busseovou, která nejenže disponovala vynikající technikou, ale i všemi kvalitami, které měl umělec mít, a byla předurčena pro velkou kariéru. Dále recenzent hodnotil i účes Edny Busseové, který označil za nádherný, stejně tak referoval k dámám ve sboru. Při rešerši dokumentů týkajících se fungování taneční skupiny Eduarda Borovanského³²⁷ jsem pak našla smlouvu s kadeřnictvím, kde se psalo, že pan Eduard Borovanský bude toto kadeřnictví propagovat a na oplátku kadeřnictví učeše všechny dámy souboru zdarma. Reklama na řečené kadeřnictví pak byla i součástí programu tohoto večera. Na tomto příkladu se snažím doložit, že tehdejší nezávislost kritiků byla částečně iluzorní, a že byli v mnoha ohledech ovlivnitelní.

326 *Coppelia*, *Sydney Herald Tribune*, 5. 5. 1946. Australian Performing Arts Library, MS 4421.

327 *Geoffrey Graham Papers*, National Library of Australia, Canberra, file 2.

10. Vznik Australského národního baletu

Produkční společnost J. C. Williamson oznámila, že soubor bude prozatímně fungovat pod vedením tanečníků Harcourta Algeranova, Williama Akerse a Paula Grinwise a začali hledat nového uměleckého ředitele souboru. Bezprostředně po smrti Eduarda Borovanského bylo vedení souboru nabídnuto jeho ženě Xenii Borovanské, která však tuto pozici odmítla s tím, že se celý život věnuje pedagogické praxi a na umělecké vedení se necítí dostatečně kvalifikovaná.³²⁸ V odpovědi na otázky ohledně budoucnosti baletu vydala produkční společnost J.C. Williamson zvláštní číslo svého bulletinu, kde byl Eduard Borovanský označován jako otec zakladatel australského baletu a vyjádřili přání nelézt vhodného nástupce, který by se souborem pokračoval a rozvíjel v duchu tradice Eduarda Borovanského baletní umění v Austrálii.³²⁹

Soubor mezitím pokračoval v naplánovaném turné v Sydney a uvedl ve světové premiéře balet v choreografii Paula Griwise s názvem *Journey to the Moon* na hudbu Donizetti oper, kterou aranžoval Gabriel Joffe (premiéra 29. ledna 1960 v Sydney). Toto dílo se stalo prvním celovečerním baletem, který byl vytvořen a premiérován v Austrálii. Paul Grinwis, který sám napsal i libreto k baletu, věnoval své dílo památce Eduarda Borovanského, což bylo také uvedeno v programu k představení.³³⁰ Balet měl poměrně komplikovaný děj, byl rozdělen do sedmi scén, kdy každý tanečník musel tančit dvě, nebo tři role, což bylo pro publikum matoucí a baletu jako celku to ubližovalo. Kritiky chválily především kostýmy vytvořené Elanií Haxtonovou, které byly označovány za poetické a harmonicky doplňující pohyb tanečníků.³³¹ Balet *Journey to the Moon* byl také prvním baletem v Austrálii, který byl zapsán v taneční Labanově notaci.³³²

V únoru 1960 oznámila produkční společnost J.C. Williamson, že novým uměleckým ředitelem souboru bude Peggy Van Praaghová (1910–1990), tanečnice, pedagožka a choreografka, která za svůj umělecký život prošla soubory Rambert Ballet, The London Ballet a Sadlers Wells Ballet. Tančila hlavní role v ranných pracích Anthony Tudora (např. balety *Jardin aux Lilas*, *Soirée Musicale*, *Dark Elegies*). Když v roce 1946 vznikl Sadlers Wells Ballet, stala se Peggy Van Praaghová baletním mistryní, mezi lety 1952 a 1955 byla asistentkou ředitele tohoto souboru a studovala jeho choreografie se soubory po celém světě. Na pozici uměleckého ředitele souboru ji doporučila Nineth de Valois (pozice byla původně nabídnuta jí

328 *Geoffey Ingram papers*. National Library of Australia, Canberra, file 2, Letters.

329 *Harcourt Algeroanoff Papers*, National Library of Australia, Canberra, MS 12/4, Series 12, Borovansky Ballet 1959-1960

330 Performing Arts Collection at the Arts Centre, Melbourne, výstřížkový deník, MS 4421.

331 *The Sydney Morning Herald*, 31. 1. 1960, soukromá sbírka Barryho Kitchera-

332 Zápis pořídlá Margaret Abie muzikálová tanečnice, která studovala Labanovu notaci v Americe.

samotné) a osobně jí přesvědčovala i Margot Fonteynová. Ve své době byla Peggy Van Praagová uznávanou pedagožkou s rozsáhlými jevištními zkušenostmi. Není bez zajímavosti, že nabídku ke spolupráci obdržela písemně v roce 1959 i od Eduarda Borovanského, ten jí ale nabízel pozici baletní mistryně, kterou odmítla. Nabídku produkční společnosti J. C Williamson na pozici umělecké ředitelky však přijala a k souboru Eduarda Borovanského se připojila v dubnu 1960, kdy soubor vystupoval v Brisbane v Her Majesty Theatre a rovnou se souborem vydala na tří měsíční turné na Nový Zéland, po kterém následovala vystoupení v Adelaide (od 16. července) a Perthu (poslední vystoupení 24. září), kde se se souborem rozloučil jeho dlouholetý člen Serge Bousloff. Na svém posledním vystoupení tančil roli Hilariona v Giselle a na jevišti se s ním přišla po posledním zdvihnutí opony rozloučit Peggy Van Praagová a poděkovala mu za jeho téměř dvacetileté spojení se souborem Eduarda Borovanského, což bylo souborem považováno za akt pokrytectví, neboť Peggy Van Praagová sama dala Serge Bousloffovi výpověď. Tanečníci souboru si jen postupně zvykali na novou uměleckou ředitelku a její pedagogické a umělecké metody, které byly pochopitelně odlišné od těch, které uplatňoval Eduard Borovanský. Zatímco Eduard Borovanský podporoval individualitu jednotlivých tanečníků, Peggy Van Praagová se snažila dosáhnout u všech stejné brilantní techniky bez ohledu na osobnost tanečníků.³³³

22. října 1960 začala sezóna v Melbourne, byla to poslední sezóna, kterou ještě plánoval Eduard Borovanský. Soubor zde zůstal až do 12. února a hlavním hitem se stal nově uváděný balet Frederika Ashtona v nastudování Peggy Van Praagové názvem *Les Rendezvous* na hudbu Auberovy opery (*L'Enfant Prodigue* z roku 1850). Balet byl poprvé uveden souborem Sadlers Wells v roce 1933 a hlavní role zde tančila Alicia Markovova, Ninette de Valois, Stanislav Idzikowski a Robert Helpman. Balet s nekomplikovaným, radostným dějem byl kritikou nadšeně přijat. Dalším počinem Peggy Van Praagové této přelomové sezóny bylo nastudování baletu *Coppellie* s vynikajícím designem Kennetha Rowella (1920-1999), kdy soubor Eduarda Borovanského poprvé tančil plnou verzi tohoto baletu o třech jednáních, hlavní roli Svanildy alternovaly Kathleen Gorhamová a Patricia Coxová, Robbert Pomie a Jeffrey Koel se střídali v roli Franze. V poměrně rozsáhlém článku³³⁴ uvedl Geoffrey Hutton, zkušený recenzent a obdivovatel souboru Eduarda Borovanského, že umělecká hodnota souboru přetrvává, a že výkony sboru nevykazují žádné známky únavy, jak by se dalo na konci dlouhé sezóny předpokládat. Zdůrazňoval také uměleckou sebedůvěru souboru, která je patrná z celého představení a vyzdvihuje design Kennetha Rowella a jeho

333 KITCHER, B., *From Gaolbird to Lyrebird. A life in Australian Ballet*, s.214–215.

334 HUTTON G., *Borovansky Ballet, The Age*, 24. 10. 1960, soukromá sbírka Barryho Kitchera.

dětskou hravost, stejně jako vynikající výkon Kathleen Gorhamové a mimické mistrovství Harcourta Algeranova v roli prodavače hraček.

Na programu sezóny v Melbourne pak byly balety *Les Sylphides*, duet z baletu *Don Quichot* (zde excelovala Kathleen Gorhamová a Robert Pomie), *Giselle* a *Graduation Ball*, ve vánočním období se pak plně čtyři týdny uváděl balet *Spící krasavice*, kde pohostinsky v několika představeních pohostinsky vystupoval Paul Gnat, který v té době již založil New Zealand Ballet a přijel vyjednávat s Peggy Van Praagovou o možné výměně tanečnicků a repertoáru mezi souborem Eduarda Borovanského a jeho skupinou. Nový rok zahájil balet produkcí *Louskáčka* a premiérou baletu *The Surfers* (nová verze baletu vytvořeného v roce 1959 pro Pomieho vlastní malou taneční skupinu) na hudbu Jacquese Iberty (1890–1962) v choreografii Roberta Pomieho. Populární balet znázorňoval zábavu, vzrušení a drama, které zažívají surfaři na Manly, což byla nejznámější pláž v Sydney (premiéra 9. ledna 1961). Poslední představení souboru Eduarda Borovanského pod jménem „Borovansky Ballet“ se konalo 12. února 1961 s programem druhého jednání baletu *Labutí jezero* a *Coppelie*.

Během svého fungování Borovanský Balet vybudoval repertoár zahrnující čtyřicet pět baletů, z nichž osmnáct jich bylo speciálně vytvořeno pro soubor a sedm z nich vytvořil sám Eduard Borovanský, šlo o balety *Vltava* (1940), *L'Amour Ridicule* (1940), *Fantasy on Grieg's Concerto* (1941), *Capriccio Italien* (1943), *Terra Australis* (1946), *The Black Swan* (1949), *The Outlaw* (1951).

V průběhu prvního roku stráveného v Austrálii vedla Peggy Van Praagová rozsáhlou mediální kampaň za vytvoření Australského národního baletu se státní podporou. Své názory šířila v rozhlase, televizi a také v rámci svých proslovů z pódia. Zasazovala se o soubor vytvořený z tanečnicků, kteří budou mít stálou smlouvu a plat bez ohledu na to, zda soubor vystupuje nebo zkouší. Do repertoáru chtěla postupně začleňovat současné choreografie, chtěla spolupracovat s mladými progresivními výtvarníky, hudebníky a choreografy. Plánovala zvat na pohostinská vystoupení nejlepší světové tanečnický a pedagogy. V dlouhodobějších výhledech pak plánovala zahraniční turné souboru a založení systematického tanečního školství. Nutno podotknout, že většinu těchto plánů měl i Eduard Borovanský, zemřel bohužel dříve, než je mohl realizovat. Peggy Van Praagová založila za pomoci produkční společnosti J. C. Williamson, vládního grantu a Australian Elizabeth Theatre Trust nadaci, která měla asistovat při vytvoření národního baletu (název nadace byl Australian Ballet Foundation). Při děkovné řeči po posledním vystoupení souboru Eduarda Borovanského přednesla další ze svých proslovů apelujících na publikum a tentokrát byla vyslyšena. Ten večer byl v publiku i Harold Holt (1908–1967), vysoký státní úředník, který měl na starosti federální finance Austrálie. V zákulisí vyhledal Peggy Van Praagovou a slíbil jí, že se pokusí zařídit dotace pro

vznik národního baletu. Slib splnil a do měsíce skutečně dotaci úspěšně projednal na vládní úrovni. Peggy Van Praagová odjela v únoru zpátky do Anglie a údajně slíbila³³⁵, že se vrátí jen pod podmínkou, že vláda opravdu uvolní příslušné finanční prostředky na vznik národního baletního tělesa. Tanečníci z opět rozpuštěného souboru si jako obvykle hledali práci buď v Evropě, nebo v nejrůznějších muzikálech a malých tanečních souborech v Austrálii.

Na začátku června 1962 se Peggy Van Praagová vrátila do Austrálie a vypsalala konkurzy na obsazení pozic sólistů a sboru tělesa, které se hrdě nazývalo Australian Ballet (dále jen „Australský národní balet“). Konkurzem museli projít všichni, tedy i ti tanečníci, kteří dříve tančili v souboru Eduarda Borovanského, což mnozí z nich nesli nelibě. 3. září 1962 začala s vybranými tanečnicí zkoušet na první sezónu Australského národního baletu. Vznikl tedy soubor s novým názvem, ale mnoho tanečnicků v něm zůstalo z dob souboru Eduarda Borovanského. Vypuštění jména Eduarda Borovanského z názvu souboru se neobešlo bez ohlasu. Zásah do jména souboru nesl nelibě například kritik deníku *The Herald*,³³⁶ který ve svém článku s názvem: *Keep the name Borovansky* (v překladu Zachovejme jméno Eduarda Borovanského) vypočítává zásluhy Eduarda Borovanského a australský balet, vyzýval k zachování jeho jména a navrhoval nový název pro soubor, a sice *Borovansky Australian Ballet*. Nicméně tyto návrhy zůstaly oslyšeny a nový soubor jméno Eduarda Borovanského do svého názvu nezařadil. V mnoha rozhovorech, které Peggy Van Praagová dávala do tehdejších médií nikdy Eduarda Borovanského nezmínila a podle Barryho Kitchera si přála jméno Eduarda Borovanského vymazat z australské baletní historie, aby si mohla veškeré zásluhy o Australský národní balet uzurpovat jen pro sebe.³³⁷

Peggy Van Praagová soubor založila na principech, které dodnes vytvářejí základ australského baletu. Základním a z dnešního pohledu samozřejmým, byl požadavek na stálý plat pro tanečnický, kteří měli být vybíráni podle svého talentu ze všech států Austrálie. Repertoár souboru měl obsahovat celovečerní balety z devatenáctého století, nejvýznamnější balety dvacátého století, a to jak klasického, tak i současného repertoáru, a nakonec byla vyzdvížena i potřeba zařazování původních australských baletů. Technika a styl souboru měl být postupně vypracován k takové úrovni, aby soubor byl konkurence schopný v mezinárodním měřítku. V poslední řadě pak Peggy Van Praagová zdůrazňovala potřebu kvalitního tanečního školství, které by vychovávalo všestranné tanečnický. Všechny tyto cíle se Peggy Van Praagové podařilo postupně naplnit, což bylo a je obdivuhodné.

335 Rozhovor s Barrym Kitcherem, Melbourne, prosinec 2019.

336 STANDISH, H. A. *Keep the name Borovansky*, datum neznámé, *The Herald*, soukromá sbírka Barryho Kitchera.

337 Rozhovor s Barrym Kitcherem a Audrey Nichollsovou, Melbourne, prosinec 2019.

Inaugurační večer nového souboru se odehrál v Sydney 2. listopadu 1962, kdy soubor osm týdnů uváděl plnou verzi baletu *Labutí jezero* s hostujícími představiteli hlavních rolí Soniou Arovou (1927–2001) a Erikem Bruhnem (1928–1986). Do souboru se také ze zámoří vrátila Marilyn Jones, která v Evropě získala taneční stipendium, dále Bill Akers a Garth Welch.

Peggy Van Praagová vedla soubor v duchu svých zásad a za podpory federálního vládního grantu až do roku 1974. V roce 1964 se Peggy Van Praagové podařilo získat pro hostování Margot Fonteynovou a Rudolfa Nurejeva, kteří spolu tančili v baletech *Giselle* a *Louskáček*. Jejich vystoupení se stalo senzací, kterému tehdejší tisk věnoval značnou pozornost. V roce 1965 uskutečnil Australský národní balet také své první zahraniční turné, kdy byl pozván k účasti na Commonwealth Arts Festival v Londýně (16. září 1965–2. října 1965, první vystoupení mimo Austrálii vůbec se konalo 23. září v Liverpoolu). Londýňští kritici chválili hlavně balet *Konservatoriet* od Augusta Bournovilla (1805–1879) a celkově pak vyzdvihovali hlavně přínos Peggy van Praagové pro australský balet a její schopnost zformovat soubor, jehož vlastnosti a kvality jsou srovnatelné s evropskými baletními tělesy.³³⁸

Od roku 1965 sdílela Peggy Van Praagová pozici uměleckého ředitele s Robertem Helpmanem (1909–1986) a vytvořili spolu vynikající tvůrčí tandem, ve kterém Peggy Van Praagová zastávala pozici pedagožky, administrátorky a soustavně pracující osobnosti, zatímco Robert Helpmann, který krom své baletní kariéry v Anglii stihl být i hercem Shakespearovského repertoáru, přinášel tvůrčí energii a náměty na nové balety.³³⁹ Úspěšná spolupráce trvala až do roku 1974, kdy Peggy Van Praagová se souboru odešla a Robert Helpmann zůstal na pozici uměleckého ředitele sám, což soubor nelibě nesl. Peggy Van Praagová pak byla ke spolupráci znovu přizvána v roce 1978, setrvala s ním však pouhý rok a na jejím postu jí vystřídala jedna z bývalých sólistek Eduarda Borovanského Marilyn Jones.

Přínos Peggy Van Praagové pro australský balet byl oceňován už za jejího života, dostala řadu prestižních cen, mezi jinými i Queen Elizabeth Coronation Prize od Royal Academy of Dance (1965) a v roce 1970 ji Královna Alžběta udělila titul „Dáma“. Peggy Van Praagová zůstala v Austrálii i po svém odchodu z Australského národního baletu a věnovala se pedagogické činnosti, kdy se stala koordinátorkou tanečních studií na Western Australian Academy of Performing Arts v Perthu. Zemřela v roce 1990 v Melbourne.

338 BUCKLE R., Australian Ballet, *The Times*, 2. 10. 1965.

339 *Australian Dictionary of Biography*. Dostupné z: <https://adb.anu.edu.au/biography/van-praag-dame-margaret-peggy-15898> [cit. 24. 5. 2023].

10.1 Památka na Eduarda Borovanského

Velká osobnost australského baletu, Eduard Borovanský, postupem doby vymizel z paměti baletních kritiků a teoretiků, nevymizel ale z paměti tanečníků, které v mnoha směrech ovlivnil na zbytek života. Jedna z jeho sólistek Marilyn Jones, která se v roce 1978 stala uměleckou ředitelkou Australského národního baletu zorganizovala se souborem představení, které bylo pojato jako pocta Eduardu Borovanskému. První ze série představení, která se konala v Sydney a Melbourne se odehrálo 21. března 1980 v Sydney Opera House a na programu byly tři balety spojeny se jménem Eduarda Borovanského, a sice *Pineapple Pol*, *Šeherezade*, a *Graduation Ball*. K nastudování baletů *Graduation Ball* a *Šeherezády* byli pozváni Vassile Trunoff a jeho žena Joan Potter (oba bývalí tanečníci souboru), kteří v té době působili v London Festival Ballet a neváhali přijet, aby pomohli s přípravou gala pro Eduarda Borovanského. Na představení se sešlo mnoho bývalých tanečníků Eduarda Borovanského, baletomanů a příznivců souboru, kteří svou přítomností vyjadřovali hold tomuto velkému umělci. Největší úspěch pak sklídl *Graduation Ball*, který byl v Austrálii uveden po více jak dvaceti letech. Soubor ho tančil s naprostým zaujetím, radostí a lehkostí, přesně tak, jak ho tančil soubor Eduarda Borovanského.³⁴⁰ Australský národní balet se vyjádřením holdu Eduardu Borovanskému přihlásil ke svým kořenům a de facto uznal svou návaznost na Balet Eduarda Borovanského, jakkoliv toto uznání trvalo dvacet let, i tak mělo svou velkou cenu.³⁴¹ K představení byl vydán obsáhlý program, jehož velká část je věnována osobním vzpomínkám na Eduarda Borovanského a krom jiného obsahuje i některé dobové kritiky a části článků, které vyšly po smrti Eduarda Borovanského. Program je sám o sobě poctou touto velkému umělci a jakýmsi dodatečným doceněním, kde tehdejší výkonný ředitel Australského národního baletu Peter Bahen, píše o Eduardu Borovanském jako o muži, který dal Austrálii první profesionální baletní soubor.³⁴²

Tanečníci souboru Eduarda Borovanského zůstávali a zůstávají i nadále v kontaktu a pravidelně se scházejí. Poslední takové setkání se uskutečnilo v roce 2015 v Melbourne a sešlo se na něm 33 bývalých tanečníků, kteří na setkání dorazili z různých koutů Austrálie a nejstaršímu bylo 97 let. O setkání referoval australský časopis o tanci s názvem „Australia Dance“³⁴³, kde byl v krátkém článku připomenut i význam Eduarda Borovanského a jeho souboru, bez jehož přispění by balet v Austrálii nemohl existovat.

V budově divadla Her Majesty Theatre v Melbourne, které bylo domovským divadlem souboru Eduarda Borovanského je v předsálí umístěn jeho velký autoportrét. Eduarda

340 PASK E., *Ballet in Australia, the Second Act, 1940–1980*, s. 297.

341 Tamtéž.

342 Program k představení Tribute to Eduard Borovanský, Sydney Opera House, 21. 3–12. 4. 1980, soukromá sbírka autorky.

343 KITCHER B. The spirit of Borovansky is alive! *Australia Dance*, 11. 9. 2015. Soukromý archiv Berryho Kitchera.

Borovanský měl i velké výtvarné nadání, které však provozoval pouze jako hobby. Maloval zejména portréty svých nejbližších, svůj autoportrét začal malovat v roce 1943 a po smrti Xenie Borovanské se obraz dostal formou dědictví do rukou Geoffreya Ingrama, který jej věnoval divadlu. Kopie autoportrétu je součástí obrazové přílohy této práce.

V budově Australského národního baletu je u vstupu umístěna pamětní deska s portrétem Eduarda Borovanského spolu s textem, který referuje k jeho zásluhám o australský balet.

Asi největšího ocenění od australské baletní veřejnosti se Eduardu Borovanskému dostalo v roce 1999, kdy obdržel jednu z cen Australian Dance Awards a byl slavnostně uveden do síně slávy³⁴⁴, kde je jeho jméno uváděno například vedle Gertrudy Bodenwieserové (1890–1959), Gartha Welcha (1936)³⁴⁵ a dalších.

Památka Eduarda Borovanského je svým způsobem udržována i prostřednictvím tanečníků jeho souboru, kteří i nadále vyučují, nebo vyučovali a předávali tak umění Eduarda Borovanského dalším generacím. Mezi tyto pedagogy patřila Laurel Martynová, Martin Rubinstein, Peggy Saggerová, Audrey Nicholsová a další.

V rodné vlasti se na Eduarda Borovanského a jeho přínos pro baletní umění zapomnělo. Doba, ve které sklízel v Austrálii největší úspěchy byla v tehdejší Československu dobou tuhé komunistické diktatury a o občanech, kteří odešli na „západ“ se v padesátých letech v lepším případě nemluvilo. Bezprostředně po jeho smrti o něm Jan Reimoser napsal krátkou zprávu do Divadelních novin,³⁴⁶ ale ostatní média tehdy smrt Eduarda Borovanského nijak nereflektovala. Až v roce 2004 vyšla v Přerovských listech zpráva která uváděla, že před čtyřiceti pěti lety zemřel v Austrálii Eduard Borovanský.³⁴⁷

V archivu baletu Národního divadla jsou k zapůjčení dvě velké obrazové publikace o souboru Eduarda Borovanského, které do archivu dodalo vedení Národního divadla a jejich originální donátor je nejasný.

V místě domu v Přerově, kde se Eduard Borovanský narodil stojí nová zástavba panelových domů, není zde tedy vhodné místo pro umístění pamětní desky. V Přerově, ale ani jinde v České republice jsem nedohledala žádnou památku, která by trvale připomínala život Eduarda Borovanského.

344 Time Tells at Dance Awards, *Dance Australia*, autor neznámý, s. 16, 2/3 2000.

345 Seznam členů síně slávy dostupný z: (<https://www.australiandanceawards.net.au/awards/hall-of-fame>), cit. dne 17. 6. 2023.

346 REIMOSER J., V Sydney v Austrálii zemřel 57letý český tanečník a choreograf Eduard Borovanský, *Divadelní noviny*, č.15, rok 1960.

347 FIŠMISTROVÁ V., Prosincové kalendárium, *Přerovské listy*, ročník 2004, č.12, s.12.

11. Přínos Eduarda Borovanského pro baletní umění

11.1. Eduard Borovanský jako tanečník

Při počátcích mého bádání jsem měla sklon podceňovat Eduarda Borovanského v roli tanečníka. V průběhu bádání jsem však postupně nacházela další zajímavá data, která moje původní přesvědčení vyvracela. Co se úplných počátků jeho taneční dráhy týká, je velmi pravděpodobné, že navštěvoval baletní školu paní Psotové,³⁴⁸ kterou si ovdovělá tanečnice v Přerově založila. Tím získal dobré základy pro pozdější taneční vzdělání. Víme, že ač nezažil školení Augustina Bergera, protože se v podstatě v Národním divadle minuli, dala mu zásadní školu klasického tance Jelizaveta Nikolská, která v době jeho působení v divadle mimo jiné vedla tréninky souboru. Borovanského role v Národním divadle nebyly sólové, ale také nebyl ani řadovým členem souboru.

Tančil role demisolového charakteru, například roli jednoho z princů ve *Spící krasavici* nebo roli vůdce Petrovských v baletu *Z pohádky do pohádky*. Vůbec první rolí, kterou v Národním divadle v rámci baletu tančil byla role hračkáře v *Královně loutek* (25. dubna 1923), což je role, kterou před ním tančil Augustin Berger. Velkou důvěru do něj vloženou tehdejší vedením baletu patrně nezklamal a postupně získává další role, v nichž hrála důležitou roli schopnost vyjádřit prožitek postavy nejen pohybem, ale také mimicky. Takto představuje například roli Rudovouse v *Labutím jezeru*. Jedná se o baletní party, kde je kladen velký důraz na charakter postavy, který nějakým způsobem posouvá děj baletu. Zdaleka se však nejedná o role podřadné, ba právě naopak, Eduard Borovanský musel evidentně disponovat krom pohybového nadání ještě zvláštním jevištním charismatem, které přesvědčilo tehdejší vedení baletu, jmenovitě Remislava Remislavského, aby nováčkovi dávali centrální role baletů. Těmto rolím se někdy také říká charakterní role a Eduard Borovanský bývá později ve své kariéře označován za mistra charakterních rolí.

Do druhého stálého angažmá – souboru Anny Pavlovové byl Eduard Borovanský přijat nejprve jako člen souboru, ale postupně se vypracoval až na partnera Anny Pavlovové v charakterních tancích, nikoliv tedy jako partner pro repertoár klasického baletu. Borovanského postup v tomto souboru lze dokumentovat jednak programy, kde nejdříve byla jeho osoba schovaná pod označením „sbor“ a až v posledním roce svého působení v souboru už bývá i jmenovitě zmiňován jako sólista. U Anny Pavlovové tančil zpočátku ve sboru v různých národních tancích, například *gopacku*, dále např. v mazurce *pas de trois* s Ninou Kirsanovovou a Leonem Woizikowskym, což byli oba vynikající tanečníci klasického repertoáru. V baletu *Vyzvání k tanci* na Čajkovského hudbu pak vystupuje Anna Pavlovová a

348 Státní okresní archiv Přerov, Sběrka dokumentace k osobnostem Přerovska, složka Eduard Skřeček Borovanský.

osm tanečníků, mezi nimiž je i Eduard Borovanský. Dále se objevil v *Holandském tanci*, *Španělském tanci* a v *Polce*. U Anny Pavlovové, jejíž repertoár se převážně skládal z krátkých jednoaktových baletů a divertissementů již Eduard Borovanský nedostal tolik prostoru pro rozvíjení svého mimického (hereckého) nadání, ale prohloubil své znalosti stylizovaných tanců národních. Příležitostně byl uváděn celovečerní balet *Giselle*, ve kterém tančil roli lesníka Hilariona, tu ztvárnil jako postavu hluboce milujícího nešťastníka a veškeré hnutí mysli byl schopen vyjádřit účinnými mimickými prostředky.³⁴⁹

Za vrchol taneční kariéry Eduarda Borovanského lze považovat jeho působení v Ballet Russe de Monte Carlo (a všech souborů odvozených z tohoto). V roce 1932, kdy soubor vznikl, bylo Eduardovi Borovanskému třicet let. Byl již vyzrálým tanečníkem s mezinárodními jevištními zkušenostmi. V souboru Ballets Russes de Monte Carlo, který posbíral tanečníky Ďagilevova souboru a souboru Anny Pavlovové se rozhodně neztratil, ba naopak. Vzhledem ke svému věku (do souboru byly přijaty tzv. baby balerinas Toumanovová, Baronovová a Rjabušinská, přičemž prvními dvěma bylo jen dvanáct let, Rjabušinské čtrnáct let) a zkušenostem byl považován za doyena souboru a později mu byla svěřena i funkce manažera tzv. extras, kdy měl v popisu práce výběr a trénink tanečníků najímaných vždy v místě hostování pro davové scény, na které kmenový soubor početně nestačil. V roce 1932 vytvořil Balanchine pro soubor na Auricovu hudbu choreografii *La Concurrence*. Jedná se o námět, ve kterém spolu soupeří dva krejčí. Postavu jednoho z krejčích ztvárnil právě Eduard Borovanský. Šlo tedy o roli sólovou, která dle dochovaných fotografických materiálů obsahovala i části pantomimicko-herecké. Premiéra se konala 12. dubna 1932 v Monte Carlu. Bohužel se mi nepodařilo dohledat, zda již v tomto prvním večeru tančil Eduard Borovanský. S jistotou však víme, že ji tančil v březnu 1934 ve Washingtonu, kde roli druhého krejčího tančil Ivo Váňa Psota, druhý Čech v Ballets Russes de Monte Carlo.³⁵⁰

Hned v počátcích působení Eduarda Borovanského v Ballets Russes de Monte Carlo, roce 1933, mu také byla přidělena jeho ikonická role Siláka nebo též Atlety v baletu *Le Beau Danube*. Choreografii na Straussovou hudbu vytvořil David Lichine. K roli si přidal ikonickou panteří chůzi, zároveň postavu charakterizoval výraznou patkou a cigaretou za uchem.³⁵¹ Mnohé recenze si v této roli všímají Eduarda Borovanského a hodnotí jeho schopnost klauniády, kterou si na sebe často strhnul pozornost publika. Tato role se stala patrně nejslavnější rolí Eduarda Borovanského. Tančil ji i ve svém souboru v Austrálii. V článku v deníku z Birminghamu z prosince 1934 referuje pisatel také k postavě Siláka tančenou

349 SALTER, F. *The man who made Australian ballet*, s. 37.

350 *The Washington times*. 5. 3. 1934. [online] Dostupné z: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn84026749/1934-03-05/ed-1/seq-8/>. [cit. dne 28. 5. 2023].

351 BEAUMONT, Cyril W. *The Monte Carlo Russian Ballet*, 1934, s. 13.

Eduardem Borovanským a zmiňuje, že ač byl v té době na scéně také vynikající Leonide Massine v roli Husara, tleskalo publikum Eduardu Borovanskému za komický talent, který rozvinul v postavě atleta.

V roce 1935 vytvořila Bronislava Nižinská pro soubor Ballet Russe na hudbu d'Erlangera choreografii s názvem *Les Cents Baisers* (Sto polibků), kde Eduard Borovanský tančil po boku Iriny Baronovové, Davida Lichina a Berga Ismailova. O tomto baletu později pochvalně napsal *Washingtonský deník*,³⁵² který se o kvalitě baletu vyjadřuje sice pochvalně, bohužel však zcela obecně. Nicméně již pouhé zařazení Eduarda Borovanského mezi hvězdy souboru Davida Lichina a Irinu Baronovovou vypovídá o jeho postavení v rámci souboru, jakož i o jeho schopnostech. Mezi Borovanského další slavné role patří Polkan ve Fokinově baletu *Le Coq d'Or* a Prodavač v Massinově baletu *La Boutique Fantasque*. Jakkoliv tedy dobové taneční kritiky neříkají mnoho o taneční technice Eduarda Borovanského, z castingu do rolí můžeme usuzovat na výsostné postavení v rámci souboru, který ve své době reprezentoval vrchol tanečního umění vůbec. V žádosti o trvalý pobyt v Austrálii pak napsal, že jeho pozice v souboru je: „principal character dancer“.³⁵³

Po příjezdu do Austrálie se logicky do prvních představení nového souboru zapojoval i osobně, protože neměl dostatek vyškolených tanečnicků. Ostatně v těchto pionýrských dobách tančila i žena Eduarda Borovanského Xenia Borovanská, která se jinak věnovala výlučně pedagogice tance. V roce 1939 autor článku publikovaného v *Brisbane Telegraph*³⁵⁴ psal o Eduardu Borovanském jako o známém baletním klaunovi, který se rozhodl zůstat v Austrálii a založit v Melbourne taneční školu. Pisatel tedy musel být ovlivněn evropskými recenzemi, nebo si tento úsudek udělat na základě vystoupení Eduarda Borovanského se souborem Anny Pavlovové v roce 1929 a následně s Royal Covent Garden Russian Ballet v roce 1938. Postupem doby tanečních rolí Eduarda Borovanského ubývalo a on se stále více soustředil na produkční práci kolem souboru a na inscenování nových baletů. Nicméně některé role tančil rád až do poměrně pozdního věku. Ještě v roce 1944 píše tasmánský deník, že ačkoliv se soubor Eduarda Borovanského sestává ze čtyřiceti tanečnicků, sám Eduard Borovanský se objeví v každém z uváděných baletů,³⁵⁵ což odkazovalo k důležitosti Eduarda Borovanského pro soubor. Jeho jméno tady bylo jakousi obchodní značkou a zárukou kvality (na programu bylo *Capriccio Italien*, *Vltava* a 2. jednání z *Labutího jezera*). Mezi role, které tančil i po

352 *Evening star*. 9. 3. 1938. [online]. Dostupné z: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83045462/1938-03-09/ed-1/seq-2/> [cit. dne 28. 5. 2023].

353 National Archives of Australia. [online]. Dostupné z:

(<https://recordsearch.naa.gov.au/SearchNRRetrieve/Gallery151/dist/JGALLERYVIEWER.aspx?B=3026902&S=12&N=28&R=0#/SearchNRRetrieve/NAA/Media/ShowImage.aspx?B=3026902&T=P&S=28>) [cit. dne 28. 5. 2023].

354 FENNESY, D. On with the Dance. *Daily Telegraph Brisbane*, 28. 6. 1939. [online] Dostupné z:

<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/184401604?searchTerm=Eduard%20Borovansky%20Danced> [cit. 28. 5. 2023].

355 Borovansky Ballet. *Examiner*, 27. 6. 1944. [online] Dostupné z:

<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/91401604?searchTerm=Borovansky> [cit. 29. 5. 2023].

čtyřicítce patřil Borovanského oblíbený Silák v *Le Beau Danube*, Hilarion v *Giselle* a Doktor Coppelius z baletu *Coppelia*, kterého podle dochovaných materiálů tančil ještě v roce 1946³⁵⁶. V tisku informujícím a pochvalně hodnotícím vystoupení souboru Eduarda Borovanského se však většinou kvalitě tance v detailu nevěnovala velká pozornost. Maximálně byl tanec označen některým z přívlastků, které měly vystihnout povahu tance. Například kritik z deníku *Herald Tribune* napsal o novém uvedení *Coppelia* (19. října 1946, předchozí uvedení tohoto baletu v Austrálii se odehrálo v roce 1916 v podání Adeline Genéeové) krom jiného i toto: „*Ve scénách, kde se na scéně setkávají Edna Busseová a Eduard Borovanský dosahují výkony mezinárodních standardů.*“³⁵⁷ Jiný kritik,³⁵⁸ pak označil výkon Eduarda Borovanského za paměťhodný, aniž by však rozvinul, čím byl tento výkon tak speciální. Na základě dobových kritik je velmi těžké udělat si představu o úrovni tehdejších tanečníků obecně, a zvláště pak o Eduardu Borovanském a jeho taneční technice. Z nepřímých důkazů, kterými jsou předchozí angažmá Eduarda Borovanského a následně i hostování Davida Lichina a Johna Cranka v jeho souboru, kdy oba známí umělci neváhali osobně přijet a se souborem studovat vlastní choreografie, lze usuzovat na velmi dobrou technickou úroveň souboru, do které musel Eduard Borovanský zapadat a ve svých sólových rolích své okolí i převyšovat.

Pokud tedy mám shrnout přínos Eduarda Borovanského jako tanečníka, jistě je vhodné použít slova jako významný tanečník charakterních rolí, který ve své době rozhodně patřil k těm nejlepším ve světovém měřítku. Pro působení v Austrálii a založení vlastního tanečního tělesa pak byly jeho rozsáhlé, mezinárodní jevištní zkušenosti zásadní kvalitou, kterou beze zbytku využil.

11.2 Eduard Borovanský jako choreograf

Od vzniku souboru v roce 1940 až do definitivního rozpuštění v roce 1961 měl soubor Eduarda Borovanského na svém repertoáru celkem čtyřicet pět baletů. Osmnáct z nich bylo speciálně vytvořeno pro tento soubor a sedm z nich vytvořil sám Eduard Borovanský.

Počátek choreografických ambicí Eduarda Borovanského můžeme hledat v jeho krátkém působení mezi lety 1925 a 1926 v divadle Aréna, kam byl najat jako tanečník a choreograf. V Aréně měl vytvářet choreografie do operet a tanečních revuí, ale o konkrétní práci na tomto postu se toho mnoho nedochovalo, až na jednu nepříliš pochvalnou recenzi

356 Borovanský jako doktor Coppelius, 1946. Dostupné z: <https://nla.gov.au/nla.obj-141358496/view> [cit. 28. 5. 2023].

357 Ballet a double triumph. *Melbourne Herald's Tribune*, 21. 10. 1946. [online] Citace: „In the scenes with both Borovansky and Busse, the performance reaches international standard.“ Dostupné z:

<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/245536349?searchTerm=Borovansky%20Coppelia>. [cit. 29. 5. 2023].

358 *Coppelia* is brilliant. *The Age*, 21. 10. 1946. [online] Dostupné z:

<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/204941547?searchTerm=Borovansky%20Coppelia> [cit. 29. 5. 2023].

v Taneční revui.³⁵⁹ Po nástupu k Anně Pavlovové se jeho ambice choreografa nikterak neprojevovaly a v souboru působil výlučně na postu tanečníka, nicméně se zde naučil mnohé z klasického baletního repertoáru, který v souboru Anny Pavlovové výrazně dominoval.

Pro Borovanského další tvůrčí kariéru pak bylo zásadní působení v Ballets Russes de Monte Carlo (a jeho nástupnických souborech). Dostalo se mu totiž neopakovatelné možnosti pracovat s nejlepšími choreografy té doby. V souboru se postupně vystřídali George Balanchine, Leonide Massine, Bronislava Nižinská, David Lichine, a nakonec i Michael Fokine. Kromě bezprecedentní možnosti sledovat skutečné choreografické osobnosti při práci, byla Eduardovi Borovanskému svěřena i práce s tzv. extras. Často v těchto situacích dostal od choreografa jen rámcové zadání o tom, jak mají skupiny na jevišti vypadat a konkrétní choreografie byla ponechána na něm s tím, že ji následně choreograf představení buď schválil, nebo pozměnil.³⁶⁰ Tam tedy můžeme vidět první praktické pokusy o vlastní choreografickou práci. Podle Saltera se o choreografickém nadání Eduarda Borovanského vyjádřil pochvalně i Michael Fokine.

K větší choreografické tvorbě se Eduard Borovanský dostal až v Austrálii, kdy se od nuly pokoušel založit baletní soubor. První skromné začátky se odehrávaly přímo v baletním studiu jeho školy, kterou okamžitě po příjezdu založil spolu se svou ženou Xeníí. Část studia byla uzpůsobena jako pódium, na kterém byla uváděna první nedělní představení. Repertoár se sestával převážně z kratších divertissementů. Vůbec první choreografií, kterou Eduard Borovanský prokazatelně v Austrálii vytvořil byl valčík na Chopinovu hudbu, který tančila Edna Busseová. Další byla choreografie s názvem *Mozartiana*, opět na Čajkovského hudbu. Je otázka, nakolik se Eduard Borovanský nechal pro tuto choreografii inspirovat Balanchinovou choreografií, kterou tento výjimečný umělec původně vytvořil v roce 1933 pro krátce fungující skupinu Les Ballets. Vzhledem k tomu, že se jednalo o vystoupení na amatérském charitativním večeru, nebyla patrně otázka autorských práv příliš řešena.

První originální balet s australskou tematikou byl *Bushfire* premiérován 5. října 1940 v Princess Theatre během charitativní večeru na podporu Britského impéria s názvem *Cavalcade of Empire*. Eduard Borovanský tu se svými žáky (pamětníci uvádějí, že se jednalo o celkem šedesát žáků) předvedl choreografii na hudbu Oscara Nedbala. Žáci představovaly flóru a faunu, kterou téměř zničil požár. Eduard Borovanský chytře využil pokročilejší studentky, Rachel Cameronovou, Ednu Busseovou, Dorothy Stevensonovou a Ann Mackintoshovou jež tančily orchideje. Vytvořil pro ně variace, ve kterých je do vzduchu zvedali sboristé představující gumovníkové stromy. Masa méně pokročilejších studentů pak tančila

359 *Taneční revue*, ročník II, číslo 12, prosinec 1926, s. 5.

360 SALTER, F., Eduard Borovansky, the man who made australian ballet, 1950.

oheň, kde se v davu ztratila začátečnická úroveň většiny frekventantů školy. Děj baletu byl prostý a snadno sledovatelný. Publikum bylo podle výpovědí pamětníků fascinováno.³⁶¹ Z představení se bohužel nedochovaly žádné fotografie. Jedná se ale o první balet Eduarda Borovanského ze série baletů s australskou tematikou, které byly vedeny jeho snahou o proniknutí ke kořenům australské kultury a snahou vytvoření díla blízkého australské národní mentalitě. Postupně pak vytvořil balety *Terra Australis* (1946), *Black Swan* (1949) a *Outlaw* (1951). Všechny tyto balety mají tematiku vybranou z australských dějin, jsou komponované na původní australskou hudbu a autorem výpravy je australský výtvarník. Eduard Borovanský se na nich snažil dokázat, že Austrálie má svá vlastní témata vhodná pro zpracování formou baletu a že australští umělci mají baletu co nabídnout.

V prvním představení souboru Eduarda Borovanského, které již vzniklo pod smlouvou s produkční společností J. C. Williamson (prosinec 1940) byly uvedeny dvě světové premiéry choreografií, a sice: *Vltava* na hudbu Bedřicha Smetany a *L'Amour Ridicule* na hudbu Isaaca Albénize. Zejména *Vltava* si získala zaslouženou pozornost, přičemž se u ní dochovala první opravdová reflexe tvorby Eduarda Borovanského v dobovém tisku, kdy recenzent oceňuje práci choreografa, který za použití moderních svobodných idiomů symfonických baletů, vytvořil působivou sérii skupinových pohybů seskupených kolem centrální symbolické postavy řeky Vltavy³⁶². Eduard Borovanský představil působivou choreografii, kterou vzdává hold své vlasti a tradici sokolských sletů, kdy tanečníky v jedné ze scén oblékl do bílých sportovních obleků užívaných na sokolských sletech, které si australské obecnstvo spletlo s tenisovými úbory, což je doloženo i v další dobové kritice.³⁶³ Z představení se dochovaly pouze fotografie a několik článků v denním tisku, ve nichž je balet *Vltava* označován jako „moderní“, což v tehdejší době okazovalo k neoklasicismu. Úroveň tehdejší taneční kritiky byla však bohužel velmi nízká a její vypovídací hodnota je poměrně omezená. V choreografii *L'Amour Ridicule* využil Eduard Borovanský etudy, které se svými studenty nacvičoval v lekcích charakterních tanců a spojil je do představení s výrazně španělským temperamentem.

Za jeho nejzdařilejší vlastní choreografii je možné považovat balet s názvem *Terra Australis*, který měl premiéru 25. května 1946 v Melbourne. Tento balet na hudbu australské skladatelky Ester Hofeové s výpravou Eve Harrisové a libretem od Toma Rothfielda byl první čistě australským baletem tančeným australským souborem. Děj baletu vypráví o vztahu Austrálie a původních obyvatel, který je narušen příchodem bílých osadníků. Austrálie personifikovaná do postavy ženy nakonec opětuje lásku bílého osadníka, domorodec je

361 Rozhovor s Barrym Kitcherem, Melbourne, prosinec 2019.

362 HUTTON, G. Warm welcome for ballet. *Argus*, 10. 12. 1940, s. 5. [online] Dostupné z: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/11327030?browse=ndp%3Abrowse%2Ftitle%2FA%2Ftitle%2F13%2F1940%2F12%2F10%2Fpage%2F609807%2Farticle%2F11327030> [cit. 15. 5. 2023].

363 *The bulletin*, 18. 12. 1940 [online] <http://nla.gov.au/nla.obj-597674594> [cit. 8. 4. 2023].

v souboji smrtelně zraněn a je pohlcen matkou zemí, kterou představuje sbor. Většina recenzí té doby se věnuje zvláště pojaté scéně – podélně rozdělené stupínkem, kdy na vyvýšené části pódia tančili sólisté, zatímco ve spodní části tančil sbor vytvářející skupinové obrazce a komentoval dění na horní části scény expresivními gesty.³⁶⁴ V recenzích byla choreografická práce Eduarda Borovanského se sborem přirovnávána k rukopisu Massinově. Zmiňovalo se často o čistých liniích a zajímavých uskupeních sboru. Malá část choreografie (cca třicet vteřin) byla zfilmovaná a je součástí dokumentu *Spotlight on Australian Ballet*, kde dochovaný fragment připomíná v mnohém Nižinského *Svěcení jara*. Sbor je v polo kleku z profilu, pozice nohou jsou vtočené. Dochovaná část je bohužel příliš krátká, aniž by z ní bylo možné vyvozovat nějaké obecnější závěry. Choreografie se i přes příznivé dobové kritiky na repertoáru dlouho neudržela, a to patrně i vzhledem k problematickému obsahu, který připomínal většinové australské společnosti její přístup k původnímu obyvatelstvu. Téma bylo na tehdejší dobu prostě příliš odvážné. Eduard Borovanský jeho výběrem doslova předběhl svou dobu. Edward Pask, taneční teoretik ve své knize později uvedl, že je to s jistotou nejkvalitnější práce Eduarda Borovanského, a je škoda, že není na repertoáru žádného souboru.³⁶⁵

Další premiéra vlastní choreografie Eduarda Borovanského se uskutečnila 18. prosince 1941 v Princess Theatre a jednalo se o choreografii s názvem *Fantasy* na Griegovo Concerto A minor, kterou kritika chválí jako novátorskou, nicméně pro publikum nesrozumitelnou. V další svém díle pak Eduard Borovanský sází na jistotu a uvedl *Capriccio Italien* (8. listopadu 1943) na Čajkovského hudbu, kdy pro vytvoření slunné nálady této země využívá italských národních tanců. Tato choreografie se stala velmi oblíbenou a zůstala na repertoáru po mnoho dalších let. Kostýmy připomínají italské kroje a v choreografii jsou využity stylizované kroky těchto národních tanců.

Další dvě choreografie Eduarda Borovanského jsou opět snahou o nalézání národních australských témat, vhodných pro ztvárnění formou baletu. V pořadí první byl balet s názvem *Black Swan*³⁶⁶ na hudbu Jeana Sibelie, který byl uveden v srpnu 1949 na improvizovaném jevišti v Roma House. V době, kdy byl soubor oficiálně rozpuštěn a tanečníci tedy tento balet nastudovali ve svém volném čase s nadějí, že v budoucnu bude uváděn v rámci nové smlouvy s produkční společností J. C. Williamson a že za svou práci dostanou zapláceno. Jednalo se o balet o třech jednáních, jehož děj popisoval skutečnou událost, a sice objevení severních částí Austrálie kapitánem Východoindické společnosti. Kapitán se tu zamiluje do černé labutě,

364 National Library of Australia News, Potter M., Terra Australis, říjen 2003, s.7

365 PASK, E., Ballet in Australia, The second Act 1940–1980.

366 I přes svůj název nemá balet nic společného s baletem *Labutí jezero*, ale s druhem labutě, která je původní australský druh, symbol Západní Austrálie.

kteřá je tu symbolem Austrálie, snaží se ji odvézt s sebou na lodi, ale nakonec ji pod tíhou výčitek svědomí pouští na svobodu, když ji přitom slíbí věčnou lásku. Balet obsahoval humor ve scénách, kde tančili námořníci a křehkou lyriku v duetech Černé labuti a kapitána. Výborného hodnocení se dostalo také výpravě Williama Constabla, která dokonale vystihla náladu baletu³⁶⁷. Balet *Black Swan* měl úspěch a tančil se i v sezóně 1950 a 1951, kdy hlavní roli ztvárňovala Edna Busseová. Perspektiva velkého jeviště a adekvátní nasvícení choreografii Eduarda Borovanského pochopitelně prospěly, což ocenila i tehdejší kritika, jakkoliv se z ní mnoho o kvalitách choreografie samotné nedozvídáme.

18. května 1951 se konala světová premiéra třetího baletu Eduarda Borovanského s australskou tematikou. Balet měl název *Outlaw* (Psanec), zakládal se na legendě o zločinci Nedu Kellym, výpravu navrhl William Constable a hudbu Verdona Williamseová. Hlavní role tančili Paul Grinwis a Kathleen Gorhamová. Balet byl uveden mluveným prologem, přičemž mu kritiky vyčítaly přílišnou směsici stylů a označovaly ho za zajímavý, ale nikoliv impresivní. Nadšeně byla chválena hudba, a především výprava Williama Constabla. Toto dílo se však hrálo pouze v sezóně 1951/52, o jeho další uvádění již nebyl zájem.

Tolik tedy k choreografiím, které vytvořil sám Eduard Borovanský. V rámci své práce v Austrálii také někdy prezentoval choreografie jiných umělců, buď přímo pod svým jménem, nebo uvedl jméno původního choreografa. Sám sebe uvedl jako autora „úprav“. Například balet *Petruška* uvedl pod svým jménem, ale autor recenze z britských *The Dancing Times* napsal, že si Eduard Borovanský hodně vypůjčil z původní Fokinovy³⁶⁸ choreografie. Stejně tak tomu bylo i s choreografií baletu *Autumn Leaves*, který byl jedinou choreografií Anny Pavlovové. Tady sice Eduard Borovanský přiznal autorství Anně Pavlovové, sám se však uvádí jako autor úprav. K úpravám by bylo ale třeba souhlas majitelů autorských práv, tedy dědiců Anny Pavlovové, který ale Eduard Borovanský podle dostupných materiálů neměl. Obecně lze říci, že autorská práva Eduard Borovanský alespoň v první dekádě svého působení v Austrálii příliš neřešil. Zajímavé je, že si jich byl velmi dobře vědom, což dokazuje jeho objemná korespondence s Davidem Lichinem. Otázka autorských práv je v korespondenci často probírána, zejména vzhledem k dílům Davida Lichina, která byla na repertoáru souboru Eduarda Borovanského. Často řešil počet odehraných představení a související výplatu tantiém. K této komunikaci docházelo až v padesátých letech, tedy v době, kdy byl již soubor Eduarda Borovanského v Austrálii etablován a spolupráce s produkční společností J. C. Williamson dobře zavedena.

367 *The Age*, 25. 8. 1949, soukromá sbírka Barryho Kitchera.

368 THACKER, E. C. *The New Borovansky Co. The Dancing Times*, Soukromý archiv Berryho Kitchera.

Z výše uvedeného je možné učinit závěr, že Eduard Borovanský byl obratným choreografem využívající klasický a neoklasický pohybový slovník, jež uměl využít všechny své předchozí zkušenosti se zahraničním repertoárem, který učinil v rámci své kariéry tanečníka. Patří mu prvenství ve vytvoření ryze australského baletu a nelze mu upřít odvalu v hledání nových a progresivních témat pro zpracování formou baletu.

11.3 Přínos Eduarda Borovanského pro australský balet

Eduard Borovanský rozhodně nepřijel do země, kde by byl balet neznámým pojmem, jakkoliv byl balet většinou do země přivážen formou zahraničních baletních produkcí a domácí baletní umění bylo zatím ve svých počátcích. Produkční společnost J.C. Williamson přivážela od počátku 20. století do Austrálie pravidelně věhlasné baletní umělce z Evropy a později u USA, a sice Adeline Genée (1913), Annu Pavlovovou (1926 a 1928), Dandre-Levitoff company s Anatolem Vilzakem (1934). Monte Carlo Russian Ballet (1936) a další odvozeniny tohoto souboru v letech 1938 1939 a 1940. Soubor s názvem Covent Garden Russian Ballet byl schopen vyprodávat His Majesty Theatre v Melbourne po dlouhých deset týdnů v řadě.³⁶⁹ Na tomto místě je asi dobré zmínit fungování produkční společnosti J.C. Williamson, která vlastnila většinu divadelních budov v Austrálii a Novém Zélandu a organizačně zajišťovala nejen hostující umělce, ale i produkci vlastních show (převážně muzikálové produkce), které v jednotlivých divadlech uváděla. Produkční společnost tak měla kontrolu nad repertoárem divadel a mohla vhodně upravovat dramaturgii tak, aby byla funkční zejména z pohledu obchodního. Produkční společnost totiž nedostávala žádné dotace od australského státu a musela fungovat na principech čistě tržních. Zásadním ukazatelem úspěchu byl tedy vyprodaný sál. V momentě, kdy boje druhé světové války znemožnily cestování, začala se produkční společnost J.C. Williamson rozhlížet po partnerovi, který by zajistil pro jejich publikum přiměřená baletní vystoupení. Vstoupily tehdy do jednání s Helene Kirsovou a Eduardem Borovanským, z nichž oba vedli své vlastní baletní školy a již realizovali první vystoupení svých žáků před publikem. Výběr produkční společnosti J.C. Williamson nakonec padl na Eduarda Borovanského, který se zavázal, že bude výběr svých titulů konzultovat, a že konečné slovo v případě sporu o repertoár bude mít produkční společnost. Helene Kirsova se s produkční společností J.C. Williamson nedohodla, odmítla vzdát tvůrčí svobody a její soubor po dvou letech samostatné práce zanikl.

Produkční společnost J.C. Williamson udělala při svém výběru dobré rozhodnutí. Eduard Borovanský byl totiž osobnostně skvěle vybaven pro tržní prostředí začínajícího

369 MACGEORGE, N., *Borovansky Ballet in Australia and New Zealand*, s. 98

australského baletu. Předně byl rozhodnut v Austrálii zůstat natrvalo, neměl pocit přechodnosti, ani si neponechával otevřená zadní vrátka do Evropy, což rezultovalo v jeho obrovské nasazení pro věc baletního souboru. Věděl, že na úspěchu souboru stojí a padá jeho živobytí, které v počátcích jeho australského působení nebylo zdaleka jednoduché. Se svou ženou Xeníí přijeli doslova se dvěma kufry a s minimem úspor.³⁷⁰ Eduard Borovanský přijel do Austrálie 25. září. 1938 na lodi Madoja, 25. ledna 1939 žádal již o udělení trvalého pobytu a 17. listopadu 1944,³⁷¹ v nejkratším možném termínu, získává australské státní občanství. Austrálie se pro něj stala velmi rychle domovem, v roce 1943 píše své sestře Stáně³⁷² a vysvětluje, proč se rozhodl zůstat v Austrálii a také, jak šťastně se jim tam se ženou žije. Dopis sestře je psaný anglicky, což mimo jiné dokladuje i míru integrace Eduarda Borovanského do nové společnosti. Nestýkal se ani s ostatními československými imigranty a nezapojoval se do spolkového života organizovaného krajanskou menšinou³⁷³

Jeho extrovertní povaha mu umožnila začlenit se do společnosti skutečně rychle, a to i přesto, že měl zpočátku problémy s jazykem. Podle všeho měl neobyčejnou schopnost rychle se seznamovat, navazovat vztahy a také nalézat ty správné lidi pro svou věc, tedy pro vznik baletního souboru (viz spojení s již etablovanou baletní školou Eunice Westonové v samých počátcích jeho působení v Austrálii).

Velmi dobře chápal úlohu marketingu a reklamy ve fungování baletního souboru a nikdy nepodceňoval práci směřující ke zvýšení jeho popularity. Dochovaly se seznamy osob, které zval na představení zdarma³⁷⁴, kdy sám tyto přehledy připravoval a později i kontroloval. Nechal své tanečnický fotit do společenských magazínů, první transkontinentální let ze Sydney do Perthu absolvovali jeho tanečníci, samozřejmě s patřičnou pozorností tisku³⁷⁵, když bylo zapotřebí povzbudit veřejnost, aby se nechala testovat na TBC, šli jeho tanečníci příkladem a ani on sám nezůstával v osobním nasazení v pozadu a zasedl například v porotě královny krásy. Je možné říci že využíval veškeré metody, aby dostal svůj soubor a tím pádem i balet do podvědomí široké veřejnosti. Marilyn Jones, jedna ze sólistek jeho souboru později vzpomínala, že ji dal dvě rady, z nichž jedna říkala, aby se nikdy nestarala, co se o ní píše v tisku, že znepokojená má být, až se o ní psát přestane.³⁷⁶ Svým zvláštním charisma uměl ke

370 Eduard Borovanský musel své ženě cestu do Austrálie platit, jelikož nebyl členkou souboru Covent garden Russian Ballet. Eduard Borovanský si na zaplacení cesty své ženy dokonce musel vypůjčit od manažera skupiny Victora Dandrého a dluh mu splácel z platu za vystoupení.

371 National Archives of Australia, NAA6119 dostupné z:

(<https://recordsearch.naa.gov.au/SearchNRRetrieve/Gallery151/dist/JGALLERYVIEWER.aspx?B=3026902&S=12&N=28&R=0#/SearchNRRetrieve/NAAMedia/ShowImage.aspx?B=3026902&T=P&S=28>), cit. dne 29.5. 2023

372 Goffrey Ingram Papers

373 Vyjímkou bylo zapůjčení baletního sálu pro účely setkání krajanského spolku v roce 1939 viz Kreisinger, P. Češi a Slováci v Austrálii v 1. polovině 20. století a jejich účast na světových válkách, Academia, 2018

374 INGRAM Geoffrey. Ingram Geoffrey collection, National Library of Australia, Canberra, reference no: MS 7336, Borovansky.

375 KITCHER, Berry. *From Gaolbird to Lyrebird. A life in Australian Ballet*, s. 56.

376 Program k představení Tribute to Borovansky, 25. 3. 1980, Marilyn Jones o Eduardu Borovanském, s. 2, soukromá sbírka autorky.

spolupráci přesvědčit umělce z nejrůznějších oborů. Na zkoušky do Roma House, v době, kdy soubor vlastně ještě ani neexistoval, zval malíře (Daryl Lindsay), novináře (Geoffrey Hutton) a výtvarníky (William Constable), a snažil se vytvořit uměleckou komunitu podobnou té okolo Ďagilevova souboru.

Neúnavně pracoval na výchově publika prostřednictvím svých proslovů před představeními, ve kterých se snažil obecnstvu přiblížit své záměry, obsahy baletů a stále častěji adresoval i potřebu státní dotace pro baletní soubor, která by umožnila práci se souborem bez nutnosti přerušení. Podle smlouvy s produkční společností byli totiž tanečníci placeni pouze v době zkoušek na představení a představení samotných, což komplikovalo soustavnou práci s tanečníky. Svě publikum však vychovával i prostřednictvím dramaturgie, kdy mu bývalo vyčítáno, že vybírá jen líbivé tituly. Pravda je taková, že musel svůj soubor vést bez jediného dolaru státního příspěvku, a proto se musel spoléhat na vysokou návštěvnost. Jedna ze sólistek jeho souboru Peggy Sager³⁷⁷ později uvedla, že cílem Eduarda Borovanského bylo šťastné publikum, ale dobré divadlo. Snažil se hledat onu rovnováhu, kdy se příliš nepodobízel vkusu diváka, na druhé straně však potřeboval, aby publikum jeho práci rozumělo a přijímalo ji. Jakkoliv cenu vstupenek určovala produkční společnost J. C. Williamson, Eduard Borovanský se vždy snažil o to, aby vstupenky byly cenově dostupné³⁷⁸ a cíleně se snažil, aby se balet zbavil označení exklusivní zábavy pro aristokracii a společenskou smetánku. Deník *Daily Mirror* necelé dva roky po jeho smrti napsal, že jeho hlavní zásluhou byla jeho schopnost změnit průměrné Australany na baletní nadšence a jeho jméno zůstalo pro celou jednu generaci Australanů synonymem pro balet³⁷⁹.

Eduard Borovanský byl schopen se svým souborem na sklonku své kariéry zcela vyprodat divadlo v Melbourne s baletem *Spící krasavice* na osm týdnů v řadě, kdy dával osm představení týdně (představení každý den a nedělní odpolední představení navíc). Kapacita Her Majesty Theatre byla cca 1800 míst k sezení, což při neustále vyprodaném představení znamená, že představení vidělo 115 200 diváků za situace, kdy Melbourne mělo něco přes jeden milion obyvatel. Lidé běžně stáli dlouhé fronty, aby soubor mohli vidět. Nedělo se to jen v Melbourne a Sydney, zájem o balet byl i v dalších menších městech, Adelaide, Perthu a Brisbane, jakož i na Novém Zélandu.

Jakkoliv byl Eduard Borovanský zapálený pro věc souboru a často býval, podle vzpomínek tanečnicků, i velmi emotivní, byl na druhé straně realistou a praktikem, který dobře věděl, co jeho publikum potřebuje. Schopnost vybalancovat dramaturgii jednotlivých sezón a

377 Interview Michelle Potter, interview Peggy Sagger, *Keep Dancing*, Oral History Project, TRC-3157

378 INGRAM Geoffrey. Ingram Geoffrey collection, National Library of Australia, Canberra, reference no: MS 7336. Dopisy Davidu Lichinovi.

379 *Daily Mirror*, 8.11. 1961, neznámý autor, soukromá sbírka Barryho Kitchera.

vydiskutovat ji s produkční společností J.C. Williamson byla zcela zásadní pro samotné bytí a nebytí jeho souboru.

Se souborem a jeho jednotlivými členy pracoval velmi intenzivně, často se na zkouškách nevyhnul emocím, ale z každého jednoho tanečníka svého souboru byl schopen dostat to nejlepší a setrvale posouvat jeho hranice. Považoval tanečníky ne za zaměstnance, ale za svou rodinu, kterou despoticky řídil v jejím nejlepším zájmu. Ke svým tanečníkům byl velmi protekcionistický, ale vyžadoval plnou oddanost a v souboru nastolil přísnou disciplínu, kterou udržoval systémem pokut³⁸⁰. Tanečníky a zejména sólisty mu vychovávala jeho žena Xenia, pro některé si dojel do Evropy, kam pravidelně na útraty produkční společnosti J. C. Williamson zajížděl, aby neztratil kontakt s tamním vývojem baletního umění. Postupně vytvořil systém sólistů – hvězd, jejichž kult záměrně pěstoval. Důkazem toho je existence množství tanečních deníčků fanynek, které se dochovaly v archivech Melbourne Performing Arts Centre, je z nich patrný až nábožný obdiv a pozornost, která se dnes dostává rockovým hvězdám. Barry Kitcher³⁸¹ vzpomínal na situace, kdy je diváci odmítli pustit z divadla, shlukli se před bočním vchodem a všichni tanečníci se museli nejdříve podepsat fanouškům a teprve potom byli propuštěni do hotelu.

Krom hvězd souboru se však Eduard Borovanský věnoval i sboru, který dokonale vytrénoval tak, že byli doslova „jako jeden muž“. Synchronní pohyby a čisté přesné linie se staly obchodní značkou souboru Eduarda Borovanského. Mezi jeho další zásluhy byla i emancipace mužských tanečníků, kdy trval na tom, aby jeho tanečníci vystupovali na jevišti maskulinně a sebevědomě. Snažil se opakovaně vyvrátit předsudek, že muži v baletu jsou zženštilí.³⁸² Eduard Borovanský předal Peggy Van Praagové nejen vytrénovaný taneční soubor, jehož kvality odpovídaly mezinárodním standardům, ale i publikum, které bylo masivně zvyklé na balet chodit.

Role Eduarda Borovanského ve vývoji australského baletu zůstává bohužel částečně nedoceněna a svou určitou vinu na tom má patrně i jeho nástupkyně Peggy Van Praagová, která jeho jméno nikdy nezmínila v pozitivním světle a programech Australského Národního Baletu nebyla o Eduardu Borovanském a jeho významu pro vývoj baletního umění v Austrálii žádná zmínka. V roce 1972 ve svém rozhovoru pro Herald Tribune³⁸³ Peggy Van Praagh uvedla, že v době jejího příjezdu do Austrálie tvořily publikum jen staré dámy v legračních kloboucích a děti, a že balety tehdy uváděné byly jen o „vílách“. Tento rozhovor vnesl mezi baletomany vlnu nevole, kterou adresovaly směrem k editorovi předmětného deníku.

380 KITCHER, Barry. *From Gaolbird to Lyrebird. A life in Australian Ballet.*

381 Rozhovor s Barry Kitcherem, Melbourne, prosinec 2019.

382 Tamtéž.

383 *Herald Tribune*, 8. 8. 1972, rozhovor Peggy Van Praagové s Johnem Hamiltonem.

Například Harry Strachan, generální ředitel produkční společnosti J.C. Williamson napsal, že Eduard Borovanský byl ve své oblasti umění velkým přínosem, a že se mu nikdy nedostalo uznání, které by si zasloužil. Dále uvedl, že období Eduarda Borovanského bylo nejzajímavějším a nejhodnotnějším v historii divadla v Austrálii.³⁸⁴

Je pravdou, že jméno Eduarda Borovanského bylo postupem doby částečně zapomenuto. Svou roli tu pravděpodobně sehrála i železná opona, která v Australské společnosti negativně ocejovala vše, co bylo sovětské, nebo východoevropské. I Australská tajná služba Eduarda Borovanského v padesátých letech sledovala z důvodů jeho styků se zástupci „sovětských“ divadel. Eduard Borovanský se nezajímal o politiku, zajímal se o „ruský“ balet, což však bylo v padesátých letech podezřelé.

Plaketu s portrétem Eduarda Borovanského, která je umístěna u bočního vchodu do budovy Australského národního baletu nechala vyrobit Československá krajanská společnost v Austrálii a původně ji zamýšlela umístit ve věhlasné budově Opery v Sydney. Plaketa však byla nakonec z neznámých důvodů umístěna na budově Australského národního baletu v Melbourne. Vzpomínka na něj však postupně ožívá i za pomoci FB stránky Projekt Borovanský³⁸⁵, ve kterém se shromažďují bývalí tanečníci a příznivci. V roce 2018 byla po Eduardu Borovanském pojmenována nová zkušebna Australského národního baletu.

V průběhu rozhovorů s tanečnicí Eduarda Borovanského jsem pochopila, jak složitou a mnohvrstevnatou osobností byl. Většina současníků ho popisovala jako temperamentního, vášnivého, společenského a extrovertního, někteří však o něm hovořili i jako o arogantním, odtažitým a povýšeným. Mimo divadlo miloval rybaření, kdy se skupinou přátel, která neměla nic společného s uměleckým světem vyrážel na moře, kde odpočíval. Dalším jeho únikem z náročného světa baletu bylo malování, kdy kromě vlastního portrétu vytvořil řadu olejomalb znázorňující jeho přátele a tanečnic.

Byl evidentně hyperaktivní, odpočinek v podstatě neznal, byl velmi náročný k sobě, ale i k ostatním. Vždy přesně věděl, co po svých spolupracovnících požaduje a na všechny aspekty představení měl jasný názor, který tvrdě prosazoval, což mu bývalo vyčítáno.³⁸⁶ Jednu. Vybudoval baletní soubor a udržel ho bez jakýchkoliv státních dotací v chodu po dobu dvaceti let. Pracoval neúnavně na své vizi, byl perfekcionista, který měl v divadle přehled o všem od kostýmů, přes osvětlení až po kostýmy uvaděček. Znal slabiny a přednosti svých tanečnic a uměl s nimi pracovat a věděl, jak postavit repertoár, který bude publikum bavit. Přesně podle jeho zásady, že balet má poskytnout potěšení z drobných nuancí těm, kteří

384 Dopis Harryho Strachana, generálního ředitele J. C. Williamson redakci Herald Tribune, soukromá sbírka Barryho Kitchera.

385 FB stránka Projekt Borovanský, dostupné z: [<https://www.facebook.com/ProjectBorovansky/>], cit 29.6.2023

386 Rozhovor s Berrym Kitcherem, Melbourne, prosinec 2019.

baletu nerozumí a zábavu těm, kteří si chtějí užít příjemný večer. Editor Australian Musical News and Musical Digest přirovnal Eduarda Borovanského k Beauchampovi a označil ho za otce Australského profesionálního baletu.³⁸⁷ Podle mého názoru jsou jeho zásluhy o Australský balet zásadní.

Ve vzpomínkovém programu vydaném u příležitosti představení věnovaném Eduardu Borovanskému³⁸⁸ napsala manželka jednoho z majitelů produkční společnosti Viola Tait toto: *„Eduard Borovanský prací pro vlastní baletní soubor vydláždil cestu dnešnímu Australskému národnímu baletu a nikdo by na jeho současné úspěchy nebyl pyšnější než on sám. Je samo o sobě poctou Eduardu Borovanskému, že jeho primabalerína, pro kterou osobně vybral pro roli Aurory v baletu Spící krasavice, je v současnosti uměleckou ředitelkou Australského národního baletu. Současná popularita baletu v Austrálii má kořeny v práci Eduarda Borovanského a jeho souboru. Australský balet dluží tomuto odvážnému muži za mnohé.“*

387 Editorial, Australian Musical News and Musical Digest, 1. 9. 1950

388 Program k představení Tribute to Borovansky, 25. 3. 1980, Lady Viola Tait o Eduardu Borovanském, s. 8. Soukromá sbírka autorky.

12. Závěr

V počátcích svého výzkumu jsem osobnost Eduarda Borovanského vnímala jako dvourozměrnou fotografii. Z dochovaného repertoáru jeho souboru a zpočátku kusých informací o jeho předchozím působení v Evropě jsem chápala, že byl úspěšným tanečníkem a následně v Austrálii i schopným organizátorem a choreografem. Nicméně jsem nevnímala složitost jeho osobnosti, a hlavně míru jeho zaujetí pro věc australského baletního souboru. Neznala jsem souvislosti, nechápala překážky, které musel v cestě za svou vizí překonávat. V rámci badatelského procesu jsem sestavovala úlomky informací do plastického podoby muže, který měl velkou a jasnou vizi a neústupně za ní šel, pracoval pro ni a nenechal se odradit překážkami. Konstantní vypětí a jeho neschopnost odpočívat si bohužel vybraly daň na zdravotním stavu Eduarda Borovanského, který po vleklých zdravotních problémech zemřel předčasně na infarkt v pouhých padesáti sedmi letech.

Zanechal za sebou velké dílo, jeho přínos pro rozvoj baletního umění v Austrálii je nedocenitelný. Roky provozoval jediný stálý baletní soubor v Austrálii, který dosahoval světové úrovně a dokázal australské publikum doslova nadchnout pro tento druh umění. Obrovský zájem o balet, který se mu podařilo vyvolat po válce v Austrálii mi připomínal éru Ďagilevova souboru v Evropě. Eduarda Borovanského lze do určité míry považovat za nositele idejí Ďagilevova souboru, vzhledem k jeho působení v souboru Ballets Russes de Monte Carlo a jeho nástupnických skupin, který vznikl na troskách rozpadlých souborů Ďagileva a Anny Pavlovové. Soubor Ballett Russes de Monte Carlo se vezl na vlně zájmu, kterou v Evropě vzbudily produkce Ďagilevova souboru a vyvážel toto umění i na jiné kontinenty, mimo jiné i do Austrálie. Eduard Borovanský se stejně jako Ďagilev snažil o vytvoření umělecké tvůrčí komunity soustředěné kolem svého souboru a do svých produkcí zapojoval nejlepší místní umělce. Je pravdou, že měl na finální podobu představení jasný názor, který si často se zúčastněnými umělci potřeboval vyjasnit, ale vždy to bylo vedeno snahou o kvalitu konečného výsledku. Příkladem takové tvůrčí spolupráce je například dlouhodobé spojení s výtvarníkem Willamem Constablem, který vytvářel do choreografií dekorace a kostýmy a později se v Anglii prosadil ve filmovém průmyslu.

Eduard Borovanský měl při své tvorbě publikum vždy na mysli, což mu mnozí vyčítali, ale jedině tak byl schopen svůj soubor udržet při životě, kdy při neexistenci dotací byl vždy odkázán na profit získaný prodejem vstupenek. Zájem publika tedy potřeboval a na jeho obranu je třeba dodat, že jeho dramaturgie byla vyvážená, a že měl schopnost sestavit program jednotlivých večerů tak, aby diváka nejen pobavil, ale poskytl mu i možnost k zamyšlení. Jeho vize byla dlouhodobá. Potřeboval zachovat existenci souboru, ale na druhé straně chtěl své publikum i vychovat a zařazoval postupně náročnější choreografie. A dařilo se mu to, což dokazují fronty na lístky na jeho představení, která byla skoro vždy vyprodána

dlouho dopředu. Jeho smrtí pak končí v Austrálii období přímé provázanosti na soubor Ďagilevův, je však evidentní, že stejně jako v Evropě je vliv tohoto revolučního souboru nesmazatelný. Zájem o baletní umění té doby však již Evropa ani Austrálie nezopakovala a komentuje to i historik tance Edward Pask,³⁸⁹ když popisuje, jak na vstupenky na představení souboru Eduarda Borovanského stáli lidé ve frontě celou noc, a že takový zájem by přál i současným baletním souborům.

Co se osobnosti Eduarda Borovanského týká, byl to skutečně velmi komplikovaný muž, jak vyplynulo hlavně z rozhovorů s jeho bývalými tanečnicí. Evidentně nezanechával nikoho klidným, každý na něj měl názor, a to názor velmi silný. Soubor vedl velmi autoritativně a k tanečnickům se choval tvrdě a svou eventuální nelibost s jejich výkony vyjadřoval velmi expresivně. Tanečníci se ho báli a on si od nich většinou udržoval odstup. Na druhé straně, pokud se tanečníci ocitli v problémech, snažil se jim pomoci a neváhal investovat vlastní finance na jejich podporu. Vždy a za každých okolností zachovával dekorum na jevišti, kdy svému souboru vyjadřoval díky a obdiv, případné výtky přišly až v soukromí šaten. V souboru měl vždy své oblíbence, nebo spíše oblíbenkyně nad kterými držel svou ochrannou ruku, což samozřejmě v souboru vyvolávalo nelibost. Pokud se nějaký tanečník rozhodl pro vlastní choreografickou tvorbu, jako například Laurel Martynová, dostal od Eduarda Borovanského plnou podporu a tvůrčí svobodu, což bylo vzhledem k jeho naturelu a touze po kontrole detailů překvapivé tím spíše, že on sám se ve smlouvě s produkční společností J. C. Williamson tvůrčí svobody vzdal. Výběr repertoáru totiž podléhal souhlasu smluvního partnera.

Jeden povahový rys Eduarda Borovanského, ale akcentovali všichni, se kterými jsem měla možnost mluvit, a sice schopnost nadchnout lidi kolem sebe pro své myšlenky a záměry. Tato vlastnost s patrně nejvíce osvědčila v pionýrských dobách souboru, kdy se Eduard Borovanský velmi rychle zorientoval v místních poměrech a spojil se s taneční školou Eunice Westonové, přičemž postupně přibíral tanečnické a umělce, kteří uvěřili jeho myšlence a neváhali pro ni nejprve zcela zdarma a ve svém volném čase pracovat. Tato unikátní schopnost pak dopomohla Eduardu Borovanskému k získání dalších kontaktů v australské společnosti a k postupnému etablování jeho souboru až do podoby celo australského kulturního fenoménu.

Nadto byl schopen zaměřovat celé své bytí na budoucnost a příliš se nezabývat minulostí. Brzy po svém přesídlení do Austrálie se cítil jako Australan, s krajany se až na výjimky nestýkal. Snažil se pochopit mentalitu australské, relativně mladé společnosti a začlenit se do ní, což se mu také v neuvěřitelně krátké době podařilo.

389 PASK, E., *Ballet in Australia, The second Act 1940–1980*, s. 84.

Co se jeho osobního života týká, byl až do své smrti ženatý s Xeníí Smirnovovou, která mu byla oporou, ale nikdy nezasahovala do záležitostí souboru. V době dlouhých zájezdů souboru zůstávala v Melbourne a věnovala se výuce v jejich baletní škole. V mezidobích, kdy byl soubor rozpuštěn zajížděl Eduard Borovanský často do Evropy, kde trávil celé měsíce. Doba, kterou spolu Eduard Borovanský a jeho žena fakticky trávili byla tedy poměrně omezená, přesto je z dopisů, které Eduard Borovanský své ženě psal³⁹⁰ vidět, že jí vnímal jako svou partnerku a blízkého člověka. Kromě domu v Melbourne vlastnili společně ještě chatu na pobřeží, kde se Eduard Borovanský věnoval své rybářské vášni. To byl vlastně jediný způsob jeho odpočinku a záměrně se tu obklopoval jinou sociální skupinou, tedy lidmi mimo divadlo. Ve vzácných chvílích relaxace s rybářskými přáteli se uvolnil, oprostil se od starostí i nutnosti sociální přetvářky. V těch chvílích byl jiným člověkem a možná nejbližše svému skutečnému naturelu.³⁹¹ Dalším jeho únikem z neustálého tlaku, bylo malování, tedy záliba, kterou zdědil po své matce.

Na odpočinek a osobní život měl však Eduard Borovanský velmi málo času, neboť se zdá, že všechno ve svém životě podřizoval vizi australského národního baletu. Snažil se přesvědčit všechny kolem sebe, že australská společnost je dostatečně zralá pro vznik Národního baletu, že australské publikum si zaslouží vlastní trvalý soubor, a že tato potřeba je i na straně tanečníků, kteří pro svůj další rozvoj a technický růst potřebují zázemí trvalého profesionálního souboru. Tuto vizi se mu za života bohužel nepodařilo prosadit, nicméně svým umem a přesvědčovacími schopnostmi vytvořil pro zrod Australského národního baletu veškeré myslitelné podmínky, které následně využila Peggy Van Praagová a tři roky po jeho smrti získala státní dotaci pro založení Australského národního baletu.

Při návštěvě Austrálie a hovorech s tanečnicí souboru Eduarda Borovanského, ale i tanečními vědci a archiváři mě překvapilo, jak moc je stále odkaz Eduarda Borovanského živý, kolik emocí a vzrušení neustále vyvolává otázka, zda to byl on, kdo stvořil Australský národní balet, nebo zda tato zásluha náleží Peggy Van Praagové. Bylo evidentní, že většina osobností, se kterými jsem měla možnost se potkat se domnívá, že Eduardu Borovanskému historie ukřivdila, že skutečné zásluhy za vznik Australského národního baletu přináležejí právě jemu a Peggy Van Praagové jsou přisuzovány neprávem. Po poměrně dlouhé době, kterou jsem studiem života Eduarda Borovanského strávila je pro mě těžké zůstat v této otázce zcela objektivní a nestrannou. Pravdou však zůstává, že na etablování baletu jako umělecké disciplíny v Austrálii má Eduard Borovanský neoddiskutovatelnou zásluhu, a že bez jeho soustavné dvacetileté práce by založení Australského národního baletu nebylo možné. Jeho

390 *Geoffrey Ingram Papers*, National Library of Australia, Canberra, Dopisy, MS 7336, box 3, folder 18.

391 SALTER, F., *Borovansky, the man who made Australian Ballet*, s. 185.

práce a zásluhy jsou postupně doceňovány i v Austrálii, kde byl v roce 1999 uveden do síně slávy Australian Dance Awards.³⁹² V knize o dějinách Austrálie, která byla v roce 1999 vydána i v Česku píše její autor Geoffrey Blainey, uznávaný australský historik, ve svém doslovu pro české vydání toto: „*Jen málokdo tak ovlivnil kulturní život v Austrálii jako český tanečník Eduard Borovanský. Narodil se v roce 1902 v moravském městečku Přerově jako syn železničního úředníka a v jednadvaceti letech se stal pod svým původním jménem Skřeček členem baletu Národního divadla. Poprvé vystupoval v Austrálii se slavnou ruskou balerínou Annou Pavlovovou, znovu sem přijel v roce 1938, a když se dozvěděl o Hitlerově puči v Rakousku, rozhodl se, že bude žít v Melbourne. Borovanského australská baletní společnost slavila příštích dvacet let velké úspěchy a stala se základem pozdějšího státního baletního souboru.*“³⁹³

Eduard Borovanský byl muž s velkou vizí, kterou svým životem naplnil. Australský balet a kulturní život mu vděčí za mnohé a neměl by zůstat zapomenut.

392 Time Tells at Dance Awards, *Dance Australia*, 2/3 2000, s. 16.

393 BLAINEY, G., *Dějiny Austrálie*, s. 206.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura:

BAJER, Fr. *Bayerův ilustrovaný průvodce Přerovem: Nejnovější adresář. Příručka pro každého Přerovana*. Knihkárna Jar. Strojil: Přerov, 1911.

BEAUMONT, Cyril W. *The Monte Carlo Russian Ballet*. London: Wyman and Sons Ltd., 1934.

BLAINEY, Geoffrey. *Dějiny Austrálie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999.

BRODSKÁ, Božena, *Dějiny českého baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: NAMU, 2006.

BRODSKÁ, Božena. *Les Ballets Russes*. Praha: NAMU, 2001.

BULÍNOVÁ, Karolína. *Taneční profese - její podoba a socioekonomický status na příkladu baletu ND v Praze do roku 1945*. Praha 2017. Disertační práce (Ph.D.) AMU v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2017.

COUPER, Marie Ada. *Remembering Edouard Borovansky and his company, 1939–1959*. Disertační práce (2018). The University of Melbourne.

FIKEJZOVÁ, Růžena. *Austrálie očima ženy*. Praha: Česká grafická Unie, 1941.

GREMLICOVÁ, Dorota. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888–1938)*. Praha: Státní opera Praha, 2002.

HÁJEK, Ladislav. *Paměti Augustina Bergera*. Praha: Orbis, 1942.

HAMER, Julia. *The Heart's Ground, a Life of Anne Elder*. Melbourne: Lauranton Books, 2018.

HRONKOVÁ, Libuše. Nina Jirsíková. *Vzpomínky tanečnice*. Praha: Národní muzeum, 2018.

KAZÁROVÁ, Helena. *Balet v Národním divadle v letech 1920–1945*. Praha 1983. Diplomová práce (Mgr.), strojopis AMU Praha 1983. Hudební a taneční fakulta.

KITCHER, Berry. *From Gaolbird to Lyrebird. A life in Australian Ballet*. Mount Eliza: Brysha Wilson Press, 2011.

KOEGKER, Horst. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, Oxford: Oxford University Press, 1987.

- KREISINGER, Pavel. *Češi a Slováci v Austrálii v 1.polovině 20.století a jejich účast na světových válkách*. Praha: Academia, 2018.
- LAUGLIN, Patricia Jean. *Marilyn Jones. A Brilliance All of her Own*. South Yara: Quartet Books, 1978.
- LE MOAL, Phillippe. *Dictionnaire de la Danse*. Paris: Larousse, 2008.
- MACGEORGE, Norman. *Borovansky Ballet in Australia and New Zealand*. Melbourne: Arbuckle Waddel, 1947.
- MACINTYRE, Stuart. *Dějiny Austrálie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2013.
- MONEY, Keith. *Anna Pavlova, her life and Art*. New York: Alfred A. Knopf, 1982.
- PASK, Edward H., *Ballet in Australia. The second act 1940–1980*. Melbourne: University Press, 1982.
- PASK, Edward H. *Enter the colonies, dancing: a history of dance in Australia, 1835–1940*. Melbourne: Oxford University Press, 1979.
- POLLERTOVÁ, Adéla. *Jelizaveta Nikolská*. Praha, 2012. Diplomová práce (Mgr.) AMU v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2012.
- SALTER, Frank. *Borovansky, the man who made Australian ballet*. Sydney: Wildcat Press, 1980.
- SCOTT, Margaret. *Heritage and Heresy. Ballet Rambert: Memories of an Australian Tour 1974*. Green Mill paper, 1997.
- SIBLÍK, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás*. Praha: Nakladatelství Václav Petr, 1937.
- SORLEY WALKER, Kathrine. *De Basil's Ballets Russes*. London: Hutchinson, 1982.
- TAIT, Viola. *A Family of brothers*. Melbourne: Heinemann, 1970.

Dobová periodika:

Československá republika

Haná

Lidové noviny

Národ: Obrázkový večerník

Národní listy

Nedělní svornost

Pestrý týden

Rozkvět

Taneční revue

Telegraf

The Advocate

The Age

The Argus

The Australian

The Australian Musical News and Musical Digest

The Bismarck tribune

The Brisbane Courier

The Brisbane Telegraph

The Bystander

The Bulletin

The Canberra Times

La Comoedia

The Dance Australia

The Daily Mirror

The Daily Telegraph Brisbane

The Evening Despatch

The Examiner

The Herald

The Herald Sun

The Illustrated London News

The Mail

The Melbourne Daily

The Melbourne Herald's Tribune

The Mercury

The News

Le Paris soir

La Saison de Cannes

The Sketch
The Stage and Screen
The Sun
The Sun News Pictoral
The Sunday Herald
The Sunday Mirror
The Sydney Morning Herald
The Tatler
The Times
The Warwick daily
The Washington Times

Seznam internetových zdrojů:

Digitální knihovna Kramerius, dostupné z: <https://kramerius.nkp.cz/>

Vědecká knihovna v Olomouci, dostupná z: <https://www.digitalniknihovna.cz/>

Australian Dictionary of Bibliography, dostupné z: <https://adb.anu.edu.au/>

Bibliothèque Nationale de France, dostupné z: <https://gallica.bnf.fr/>

British newspaper archive, dostupné z: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>

Facebooková stránka Project Boravanský, dostupné z:
<https://www.facebook.com/ProjectBorovansky/>

Library of Congress, dostupné z: <https://catalog.loc.gov/>

National Archives of Australia, dostupné z: <https://www.naa.gov.au/>

National Library of Australia, dostupné z: <https://www.nla.gov.au/>

Trove, dostupné z: <https://trove.nla.gov.au/>

www.youtube.com

Seznam badatelských míst:

Archiv Národního divadla

Archiv bezpečnostních složek

Divadelní oddělení Národního muzea v Praze

Knihovna Divadelního ústavu

Matrika Přerov

Národní archiv ČR

Státní okresní archiv Olomouc

Státní okresní archiv Přerov

Her Majesty Theatre Archive, Melbourne

National Library of Australia

Performing Arts Collection at the Arts Centre, Melbourne

Soukromá sbírka Audrey Nichollsové

Soukromá sbírka Barryho Kitchera

Příloha 1

Chronologický přehled sezón souboru Eduarda Borovanského³⁹⁴

1939

1. 7. - první vystoupení žáků školy Eduarda Borovanského – Valčík na Chopinovu hudbu

1940

5. 10. - Princess Theatre, Melbourne - Bush Fire Ballet

18. 12. – 19. 12. – Comedy Theatre, Melbourne – Pas Classique, Autumn Leaves, L'Amour Ridicule, Vltava

³⁹⁴ BARTRAM, Judy, Papers concerning the Borovansky ballet company, 1939-1995, National Library of Australia, Canberra, MLMSS 6483, I (2).

1941

Představení ve studiu:

20. 4. – nové jeviště postavené za přispění Society of Ballet and Recorded Music; 1 představení

16. 8. - 17. 8. – 2 představení

13. 9. - 14. 9. – 2 představení

25. 10. - 26. 10. – 2 představení

15. 11. - 16. 11. – 2 představení

Představení v divadle:

21. 6. – Union Theatre, University of Melbourne – 1 představení

15. 7. – Union House Theatre, University of Melbourne – 1 představení

23. 8. - 26. 8. – National Theatre, Melbourne - 4 představení

18. 12. - 19. 12. – Princess Theatre, Melbourne – 2 představení

Repertoár:

Autumn Leaves

En Saga

Fantasy na Griegovu Concerto A minor

L'Amour Ridicule

Pas Classique

Sigrid

Vltava

1942

Představení ve studiu:

26. 4. – 1 představení
23. 5. - 24. 5. – 2 představení
6. 6. - 7. 6. – 2 představení
4. 7. - 5. 7. – 2 představení
22. 8. - 23. 8. – 2 představení
26. 9. - 27. 9. – 2 představení
10. 10. - 11. 10. – 2 představení
5. 12. - 6. 12. – 2 představení

Představení v divadle:

27. 7. - 31. 7. - Princess Theatre, Melbourne – 5 představení

Repertoár:

Autumn Leaves
En Saga
Fantasy na Griegovo Concerto A minor
L'Amour Ridicule
Pas Classique
Sigrid
Vltava

Poslední vystoupení amatérského souboru Eduarda Borovanského.

1943

Představení ve studiu:

12. 3. - 14. 3. – 3 představení

21. 5. - 23. 5. - 3 představení

2. 6. - 4. 6. - 3 představení

23. 7. - 25. 7. - 3 představení

6. 8. - 8. 8. - 3 představení

27. 8. - 29. 8. - 3 představení

17. 9. - 19. 9. - 3 představení

Představení v divadle:

13. 4. - 21. 4. - His Majesty's Theatre, Melbourne – 8 představení

12. 11. - 11. 12. - Comedy Theatre, Melbourne – 30 představení

Repertoár:

Capriccio Italien

Facade

Fantasy na Griegovo Concerto A minor

Les Sylphides

Sea Legend

Vltava

Dne 25. 10. podepsána smlouva s J. C. Williamsonem. Tanečníci dostávají po dobu vystupování a zkoušek stálý plat, soubor se stává profesionálním.

1944

Představení v divadle:

20. 5. – 17. 6. - Theatre Royal, Adelaide – 29 představení

21. 6. – 1. 7. - Theatre Royal, Hobart, Tasmania – 11 představení - (28. 6. Speciální představení pro Tasmanian Education Dept.)

3. 7. - 7. 7. - National Theatre, Launceston, Tasmania – 5 představení

13. 7. - 3. 8. - Theatre Royal, Sydney – 22 představení

5. 8. - 8. 9. - His Majesty's Theatre, Melbourne – 35 představení

12. 9. - 14. 10. - His Majesty's Theatre, Brisbane – 33 představení

Repertoár:

Autumn Leaves

Capriccio Italien

Divertissements

Facade

Grieg's Concerto

Les Sylphides

Sea Legend

Sigrid

Swan Lake – 2. jednání

Vltava

Nový Zéland:

31. 10. - 15. 12. - His Majesty's Theatre, Auckland – 46 představení

16. 12. - 31. 12. - Theatre Royal, Christchurch – 16 představení

Repertoár:

Capriccio Italien

En Saga

Les Sylphides

Sea Legend

Sigrid

Swan Lake – 2. jednání

První australský baletní soubor, který tančil mimo Austrálii.

1945

Nový Zéland – pokračování z roku 1944

Představení v divadle:

- 1. 1. - 6. 1. – Theatre Royal, Christchurch – 6 představení
- 8. 1. - 9. 1. – Timaru – 2 představení
- 10. 1. - 20. 1. – Duniden – 11 představení
- 22. 1. – 24. 1. – Invercargill – 3 představení
- 25. 1. – Oamaru – 1 představení
- 27. 1. – 24. 2. – Opera House, Wellington – 29 představení
- 13. 3. - 16. 3. – His Majesty's Theatre, Auckland – 4 představení

Repertoár:

Autumn Leaves
Capriccio Italien
Divertissements
En Saga
Giselle
Les Sylphides
Sea Legend
Sigrid
Spectre de la Rose
Vltava

Austrálie

Představení v divadle:

- 30. 6. - 4. 8. – His Majesty's Theatre, Melbourne – 36 představení
- 8. 8. – 1. 9. – His Majesty's Theatre, Brisbane – 25 představení
- 8. 9. – 5. 10. – Theatre Royal, Adelaide – 28 představení
- 12. 10. – 8. 11. – His Majesty's Theatre, Perth – 28 představení
- 17. 11. - 1. 12. – Theatre Royal, Hobart, Tasmania – 15 představení
- 3. 12. - 7. 12. – National Theatre, Launceston, Tasmania – 5 představení
- 22. 12. - 31. 12. – Theatre Royal, Sydney – 10 představení

Repertoár:

Autumn Leaves
Beau Danube

Capriccio Italien
Facade
Giselle
Grieg's Concerto
L'Amour Ridicule
Le Carnaval
Les Sylphides
Sea Legend
Sigrid
Spectre de la Rose
Swan Lake – 2. jednání
Vltava

1946

Představení v divadle:

1. 1. - 1. 2. – Theatre Royal, Sydney – 32 představení (*pokračování sezóny z roku 1945*)

9. 5. - 26. 6. – His Majesty's Theatre, Melbourne – 48 představení

Od 29. 6. *po dobu 3 měsíců se soubor zapojil do muzikálu Dancing Years v His Majesty's Theatre, Melbourne*

19. 10. – 21. 11. - His Majesty's Theatre, Melbourne – 34 představení

Od 23. 11. do 31. 12. - *v tomto období soubor tančí v představení Gay Rosalinda v His Majesty's Theatre, Melbourne – 39 představení*

Repertoár:

Autumn Leaves

Capriccio Italien

Coppelia

En Saga

Facade

Giselle

L'Amour Ridicule

Les Sylphides

Sea Legend

Scheherazade

Sigrid

Spectre de la Rose

Terra Australis

Vltava

1947

Představení v divadle:

Od 1. 1. do 28. 2. - v tomto období soubor tančí v představení Gay Rosalinda v His Majesty's Theatre, Melbourne – 59 představení

11. 7. - 2. 10. – Theatre Royal, Sydney – 84 představení

Repertoár:

Coppelia

Le Spectre de la Rose

Scheherazade

Swan Lake – 2. jednání

Nový Zéland

3. 10. - 27. 12. – 81 představení

1948

*Po návratu z Nového Zélandu byl soubor rozpuštěn.
Eduard Borovanský se vrátil k výuce ve svém studiu.*

1949

Představení ve studiu:

srpen – 4 představení

Repertoár:

Black Swan

Facade

Impressions

V srpnu 1949 byl založen Borovansky Educational Ballet Club, který prezentoval svoje práce na představeních ve studiu.

1950

Představení ve studiu:

14. 6. - 15. 6. – 2 představení

Představení v divadle:

červen – Union Theatre, Melbourne – 2 představení

Repertoár:

Black Swan

Divertissements

Italien Capriccio

Swan Lake Act II

1951

Představení v divadle:

6. 4. - 30. 6. - Empire Theatre, Sydney – 86 představení

3. 7. - 4. 8. - His Majesty's Theatre, Brisbane – 33 představení

8. 8. - 12. 9. - Theatre Royal, Adelaide – 36 představení

15. 9. - 31. 12. - His Majesty's Theatre, Melbourne – 108 představení

Repertoár:

Aurora's Wedding

Black Swan

Capriccio Italien

Coppelia

Facade

Giselle

Chiaroscuro

L'Amour Ridicule

L'Après-Midi D'un Faune

La Boutique Fantasque

Le Beau Danube

Les Amants Eternels

Les Sylphides

Outlaw

Petrouchka

Scheherazade

Sleeping Beauty

Swan Lake

1952

Představení v divadle:

1. 1. - 28. 1. - His Majesty's Theatre, Melbourne – 28 představení (*pokračování sezóny z roku 1951*)

1. 2. – 10. 4. - Empire Theatre, Sydney – 69 představení

12. 4. – 17. 5. - Her Majesty's Theatre, Brisbane – 36 představení

20. 5. – 5. 7. - Her Majesty's Theatre, Perth – 37 představení

7. 7. – 30. 7. – Theatre Royal, Adelaide – 24 představení

1. 8. – 8. 9. - Her Majesty's Theatre, Melbourne – 39 představení

Repertoár:

Aurora's Wedding

Black Swan

Capriccio Italien

Coppelia

Facade

Giselle

Chiaroscuro

L'Amour Ridicule

L'Après-Midi D'un Faune

La Boutique Fantasque

Le Beau Danube

Les Amants Eternals

Les Sylphides

Outlaw

Petrouchka

Scheherazade

Sleeping Beauty

Swan Lake

Nový Zéland

Představení v divadle:

17. 9. – 18. 10. - Her Majesty's Theatre, Auckland – 32 představení

20. 10. – 14. 11. - Opera House, Wellington – 26 představení

15. 11. – 29. 11. - Theatre Royal, Christchurch – 15 představení

1. 12. – 15. 12. - Civic Theatre, Invercargill; Her Majesty's Theatre, Dunedin – 15 představení

Repertoár:

Black Swan

Giselle

La Boutique Fantasque

Le Beau Danube

Les Amants Eternels

Les Sylphides

Petrouchka

Scheherazade

Sleeping Beauty

Swan Lake

Soubor byl po návratu z Nového Zélandu rozpuštěn (15. 12. 1952).

1954

Představení v divadle:

30. 1. – 9. 6. - Her Majesty's Theatre, Melbourne – 131 představení

12. 6. – 17. 7. - Theatre Royal, Adelaide – 36 představení

20. 7. – 22. 12. - Empire Theatre, Sydney – 156 představení

Repertoár:

Aurora's Wedding

Candide

Coppelia (2 Acts)

Corrida

D'un Faune

Fifth Symphony (Les Presages)

Francesca da Rimini

Giselle

Graduation Ball

L'Après-Midi

La Boutique Fantasque

Le Beau Danube

Les Amants Eternels

Les Sylphides

Nutcracker

Petrouchka

Pineapple Poll

Prince Igor

Scheherazade

Swan Lake

Symphonie Fantastique

Nový Zéland

Představení v divadle:

27. 12. – 31. 12. - Her Majesty's Theatre, Auckland – 5 představení

1955

Nový Zéland – pokračování z roku 1954

Představení v divadle:

- 1. 1. - 2. 2. - Her Majesty's Theatre, Auckland – 33 představení
- 3. 2. - 5. 2. – Hamilton – 3 představení
- 7. 2. - 9. 3. - Grand Opera House, Wellington – 31 představení
- 11. 3. - 28. 3. - Theatre Royal, Christchurch – 18 představení
- 29. 3. - 30. 3. – Timaru – 2 představení
- 31. 3. - 6. 4. – Dunedin – 7 představení
- 9. 4. - 13. 4. – Invercargill – 5 představení
- 15. 4. - 20. 4. - Plamerston North – 6 představení

Repertoár:

Aurora's Wedding	Le Beau Danube
Candide	Les Amants Eternels
Coppelia (2 akty)	Les Sylphides
Corrida	Los Tres Diabolos
D'un Faune	Nutcracker
Fifth Symphony (Les Presages)	Petrouchka
Francesca da Rimini	Pineapple Poll
Giselle	Prince Igor
Graduation Ball	Scheherazade
L'Après-Midi	Swan Lake
La Boutique Fantasque	Symphonie Fantastique

Austrálie

Představení v divadle:

- 27. 4. – 11. 6. - Her Majesty's Theatre, Brisbane – 46 představení
- 29. 6. – 6. 8. - Her Majesty's Theatre, Melbourne – 39 představení
- 8. 8. – 10. 9. - Theatre Royal, Adelaide – 34 představení
- 12. 9. - 29. 10. - Her Majesty's Theatre, Perth – 48 představení
- 4. 11. – 31. 12. - Empire Theatre, Sydney – 56 představení

Repertoár:

Aurora's Wedding	Coppelia (2 Acts)
Candide	Corrida

D'un Faune
Fifth Symphony (Les Presages)
Francesca da Rimini
Giselle
Graduation Ball
L'Après-Midi
La Boutique Fantasque
Le Beau Danube
Les Amants Eternels
Les Sylphides
Los Tres Diabolos
Nutcracker
Petrouchka
Pineapple Poll
Prince Igor
Scheherazade
Swan Lake
Symphonie Fantastique

1956

Představení v divadle:

1. 1. - 27. 3. - Empire Theatre, Sydney – 87 představení - *(pokračování sezóny z roku 1955)*
31. 3. – 5. 5. - Her Majesty's Theatre, Brisbane – 36 představení
8. 5. – 11. 8. - Her Majesty's Theatre, Melbourne – 96 představení

Repertoár:

Aurora's Wedding
Candide
Coppelia (2 Acts)
Corrida
D'un Faune
Fifth Symphony (Les Presages)
Francesca da Rimini
Giselle
Graduation Ball
L'Après-Midi
La Boutique Fantasque
Le Beau Danube
Le Carnaval
Les Amants Eternels
Les Sylphides
Los Tres Diabolos
Nutcracker
Petrouchka
Pineapple Poll
Prince Igor
Scheherazade
Swan Lake
Symphonie Fantastique

Dne 11. 8. 1956 byl soubor rozpuštěn.

1957

Představení v divadle:

5. 4. - 22. 5 - Theatre Royal, Adelaide – 48 představení

25. 5. – 8. 6. - Empire Theatre, Sydney – 15 představení – (*host Margot Fonteyn*)

11. 6. – 18. 9. - Her Majesty's Theatre, Melbourne – 100 představení – (*do 22. 6. je hostem Margot Fonteyn*)

20. 9. – 9. 11. - Her Majesty's Theatre, Brisbane – 51 představení

12. 11. – 31. 12. - Empire Theatre, Sydney – 50 představení

Repertoár:

Aurora's Wedding

Francesca da Rimini

Giselle

Graduation Ball

Les Sylphides

Nutcracker

Pineapple Poll

Prince Igor

Serenade Classique

Swan Lake – úplná verze

1958

Představení v divadle:

1.1. – 30. 1. - Empire Theatre, Sydney – 30 představení - *(pokračování sezóny z roku 1957)*

Nový Zéland

Představení v divadle:

4. 2. - 26. 2. – Opera House, Wellington – 23 představení

27. 2. - 17. 3. – Theatre Royal, Christchurch – 19 představení

18. 3. - 21. 3. – Timaru – 4 představení

22. 3. - 27. 3. – Dunedin – 6 představení

28. 3. - 1. 4. – Invercargill – 5 představení

3. 4. - 7. 4. - Palmerston North – 5 představení

8. 4. - 10. 4. – Hastings – 3 představení

11. 4. - 12. 4. – Napier – 2 představení

14. 4. - 16. 4. – Wanganui – 3 představení

17. 4. - 18. 4. – New Plymouth – 2 představení

21. 4. - 22. 4. – Hamilton – 2 představení

23. 4. – 22. 5. – Her Majesty's Theatre, Auckland – 30 představení

Repertoár:

Graduation Ball

Les Syphides

Nutcracker

Swan Lake – úplná verze

Austrálie:

17. 6. - 10. 7. – Her Majesty Theatre, Perth – 24 představení

23. 7. - 4. 8. – Theatre Royal, Adelaide – 13 představení

Repertoár:

Graduation Ball

Les Syphides

Nutcracker

Swan Lake – úplná verze

Dne 4. 8. 1958 byl soubor rozpuštěn.

1959

Představení v divadle:

11. 12. – 31. 12. - Empire Theatre, Sydney – 21 představení

Představení:

Coppelia (úplná verze)

Don Quixote pas de deux

Graduation Ball

Le Beau Danube

Les Amants Eternels

Les Rendezvous

Nutcracker

Sleeping Beauty (úplná verze)

The Surfers

Dne 18. 12. 1959 Eduard Borovanský umírá.

1960

Představení v divadle:

1. 1. – 23. 3. - Empire Theatre, Sydney – 83 představení - *(pokračování sezóny z roku 1959)*
25. 3. – 20. 4. - Her Majesty's Theatre, Brisbane – 27 představení

Repertoár:

Coppelia (úplná verze)
Don Quichote pas de deux
Graduation Ball
Journey to the Moon
Les Amants Eternels
Les Rendezvous
Nutcracker
Sleeping Beauty (úplná verze)
The Surfers

Nový Zéland

Představení v divadle:

27. 4. – 14. 5. - Her Majesty's Theatre, Auckland – 18 představení
16. 5. - 17. 5. - New Plymouth – 2 představení
19. 5. - 4. 6. - Theatre Royal, Christchurch – 17 představení
6. 6. - 7. 6. – Timaru – 2 představení
8. 6. - 11. 6. – Dunedin – 4 představení
13. 6. - 15. 6. – Invercargill – 3 představení
17. 6. - 20. 6. - Palmerston North – 4 představení
21. 6. - 8. 7. - Opera House, Wellington – 18 představení

Repertoár:

Coppelia (úplná verze)
Don Quichote pas de deux
Graduation Ball
Journey to the Moon
Les Amants Eternels
Les Rendezvous
Nutcracker
Sleeping Beauty (úplná verze)
The Surfers

Austrálie

Představení v divadle:

16. 7. – 20. 8. - Theatre Royal, Adelaide – 36 představení

24. 8. - 24. 9. - Her Majesty's Theatre, Perth – 32 představení

22. 10. – 31. 12. - Her Majesty's Theatre, Melbourne – 71 představení

Repertoár:

Coppelia (úplná verze)

Don Quixote pas de deux

Graduation Ball

Journey to the Moon

Les Amants Eternels

Les Rendezvous

Nutcracker

Sleeping Beauty (úplná verze)

The Surfers

1961

Představení v divadle:

1. 1. - 21. 1. - Her Majesty's Theatre, Melbourne – 21 představení - *(pokračování sezóny z roku 1960)*

Představení:

Coppelia (úplná verze)

Don Quichote pas de deux

Graduation Ball

Journey to the Moon

Les Amants Eternels

Les Rendezvous

Nutcracker

Sleeping Beauty (úplná verze)

The Surfers

Dne 12. 2. 1961 se odehrálo poslední představení Souboru Eduarda Borovanského pod označením „Borovansky Ballet“.

Příloha 2

Seznam obrazových příloh:

Obr. 1. Eduard Borovanský v Sokole, nedatováno. Eduard Borovanský v dolní řadě zcela vpravo. Státní okresní archiv Přerov, Sběrka dokumentace k osobnostem Přerovska, složka Eduard Skřeček Borovanský.

Obr. 2. Eduard Borovanský v Sokole, 1919. Eduard Borovanský v horní řadě třetí zprava. Státní okresní archiv Přerov, Sběrka dokumentace k osobnostem Přerovska, složka Eduard Skřeček Borovanský.

Obr. 3. Eduard Borovanský s Annou Pavlovovou, nedatováno. Státní okresní archiv Přerov, Sběrka dokumentace k osobnostem Přerovska, složka Eduard Skřeček Borovanský.

Obr. 4. Eduard Borovanský v představení *La Concurrence*, v roli Krejčího, 1935. National Library of Australia, dostupné z:

<https://trove.nla.gov.au/work/9863221?subject=Borovansky%20Ballet%20--%20Photographs.&keyword=Borovansky&startPos=28>, citováno dne 27. 6. 2023.

Obr. 5. Eduard Borovanský s Colonelem de Basilem, 1940, Eduard Borovanský stojí mezi tanečnicí, National Library of Australia, dostupné z:

<https://trove.nla.gov.au/work/30662783?subject=Borovansky%20Ballet%20--%20Photographs.&keyword=Borovansky&startPos=280>, citováno dne 27. 6. 2023.

Obr. 6. Eduard Borovanský v představení *Le Beau Danube* v roli Siláka, 1944, National Library of Australia, dostupné z:

<https://trove.nla.gov.au/work/9806267?subject=Borovansky%20Ballet%20--%20Photographs.&keyword=Borovansky>, citováno dne 27. 6. 2023.

Obr. 7. Eduard Borovanský na zkoušce s Tamarou Tchinarovovou, 1946, National Library of Australia, dostupné z:

<https://trove.nla.gov.au/work/16539862?subject=Borovansky%20Ballet%20--%20Photographs.&keyword=Borovansky&startPos=40>, citováno dne 27. 6. 2023.

Obr. 8. Soubor Eduarda Borovanského před letadlem, Eduard Borovanský v popředí, 1955, soukromá sbírka Audrey Nichollosové.

Obr. 9. Eduard Borovanský autoportrét, nedatováno, soukromá sbírka Barryho Kitchera.

Obr. 10. Eduard Borovanský se sestrami v Přerově, 1959, Státní okresní archiv Přerov, Sběrka dokumentace k osobnostem Přerovska, složka Eduard Skřeček Borovanský.

Obr. 11. Eduard Borovanský v představení *La Carnaval*, v roli Pierrota, nedatováno, National Library of Australia, dostupné z:

<https://trove.nla.gov.au/work/9864683?subject=Borovansky%20Ballet%20--%20Photographs.&keyword=Borovansky&startPos=80>, citováno dne 27. 6. 2023.

Obr. 12. Eduard Borovanský na zkoušce představení, nedatováno, soukromá sbírka Barryho Kitchera.

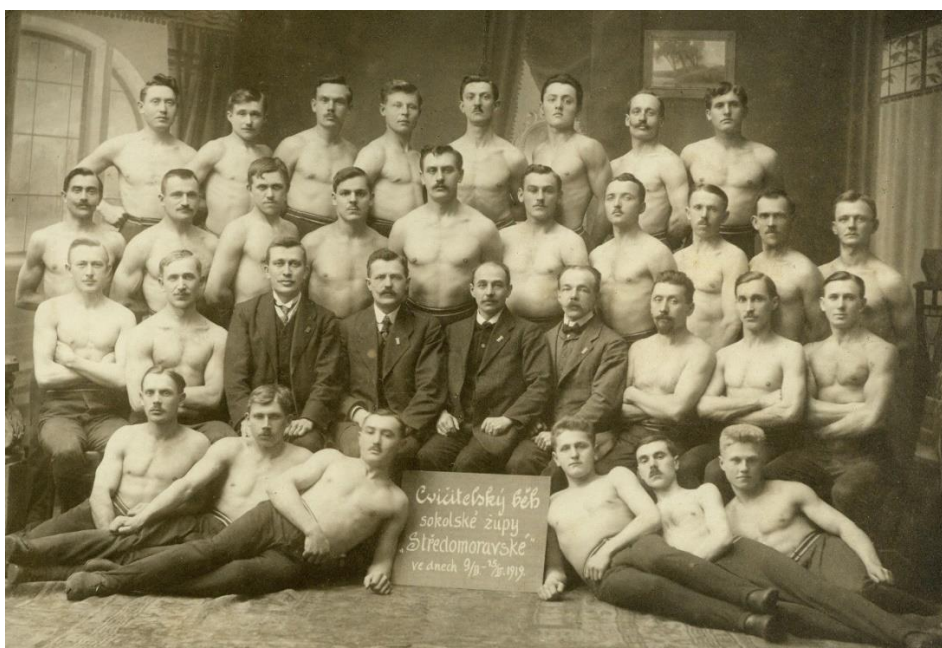
Obr. 13. Hrob Eduarda Borovanského, Box Hill Cemetery, Melbourne, nedatováno, soukromá sbírka Barryho Kitchera.

Obrazová příloha:

1. Eduard Borovanský v Sokole, nedatováno. Eduard Borovanský v dolní řadě zcela vpravo



2. Eduard Borovanský v Sokole, 1919. Eduard Borovanský v horní řadě třetí zprava



3. Eduard Borovanský s Annou Pavlovovou, nedatováno



4. Eduard Borovanský v představení *La Concurance*, v roli Krejčího, 1935



5. Eduard Borovanský s Colonelem de Basilem, 1940, Eduard Borovanský stojí mezi tanečnicí



6. Eduard Borovanský v představení *Le Beau Danube* v roli Siláka, 1944



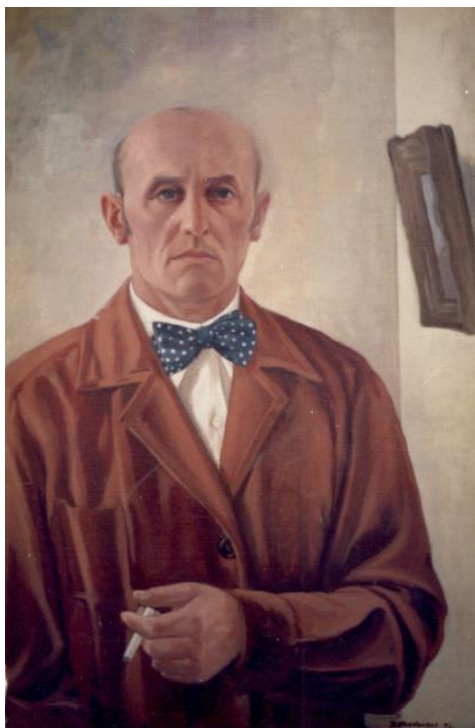
7. Eduard Borovanský na zkoušce s Tamarou Tchinarovovou, 1946



8. Soubor Eduarda Borovanského před letadlem, Eduard Borovanský v popředí, 1955



9. Eduard Borovanský autoportrét, nedatováno



10. Eduard Borovanský se sestrami v Přerově, 1959



11. Eduard Borovanský v představení *La Carnaval*, v roli Pierrota, nedatováno



12. Eduard Borovanský na zkoušce souboru, nedatováno



13. Hrob Eduarda Borovanského, Box Hill Cemetery, Melbourne, nedatováno

